

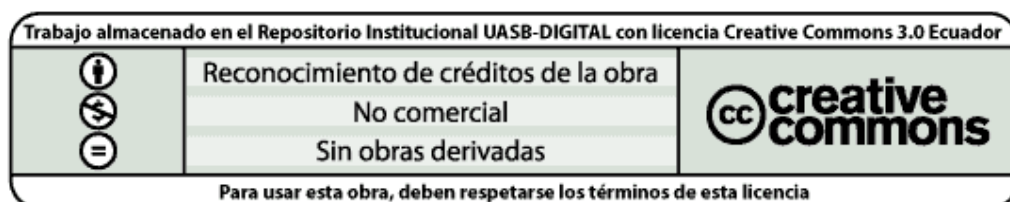
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR

AREA DE COMUNICACIÓN  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

**“PERFORMATIVIDAD Y ROLES DE GÉNERO EN LO DRAG  
EN EL ESCENARIO QUITAÑO: EL TEATRO DIONISIOS”**

ANABEL CASTILLO BASTIDAS

QUITO 2014



## CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Anabel Castillo Bastidas, autora de la tesis intitulada: *Performatividad y roles de género en lo Drag en el escenario quiteño: el teatro Dionisios*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autora de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 19 de enero de 2015

Firma: .....

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR

AREA DE COMUNICACIÓN  
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

**“PERFORMATIVIDAD Y ROLES DE GÉNERO EN LO DRAG  
EN EL ESCENARIO QUITEÑO: EL TEATRO DIONISIOS”**

ANABEL CASTILLO BASTIDAS

TUTOR: HERNÁN REYES

QUITO - 2014

## **RESUMEN**

Puesto que la representación de la diferencia es el resultado de un proceso de clasificación social relacionada con los imaginarios sociales, una construcción arbitraria basada en la necesidad del hombre de clasificar el mundo para darle sentido, la práctica del teatro Drag y del performance Drag puede, en general, entenderse como una camino hacia la deconstrucción y resignificación de los márgenes de las convenciones sobre género y sexualidad.

Sin embargo, es importante analizar la respuesta del público a este performance, así como qué códigos maneja y cómo estos son decodificados para entender hasta qué punto estas representaciones son elementos deconstructores de las políticas de género o si en realidad dan lugar a interpretaciones ambiguas que pueden reforzar estereotipos tanto masculinos como femeninos.

Así, el presente trabajo presenta el resultado de la investigación sobre cómo se representan los roles de género en los performances Drag Queen y Drag King en el marco del Teatro Diniosios en Quito.

## **DEDICATORIA**

A mis padres siempre, a mi hermana y mi sobrina por su apoyo, y, principalmente, a mis hijas por el tiempo tomado para este trabajo.

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a Daniel Moreno y a su grupo de Teatro por la apertura dada para realizar las entrevistas que permitieron el desarrollo de este trabajo, así como a los amigos y conocidos que asistieron a los diferentes performances y me ayudaron con sus opiniones y criterio al respecto.

Agradezco también el valioso aporte de mi tutor, Hernán Reyes, así como a Shirma Guzmán por su ayuda en la corrección de la misma.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción</b>	8
<b>Capítulo 1</b> Género y sexualidad en lo Drag	13
1.1 Construcciones identitarias y sistema de géneros	19
1.2 Drag, género y performance.	22
1.3 Roles de género y estereotipos en el performance Drag.	27
<b>Capítulo 2</b> Imaginarios que componen la creación de un personaje Drag	31
2.1 Prácticas e imaginarios queer.	35
2.2 Estéticas e imaginarios queer.	39
2.3 Imaginarios de género en la construcción de un personaje Drag.	43
<b>Capítulo 3</b> Estrategias y políticas de género en el performance Drag	50
3.1 El Teatro Drag.	54
3.2 Corporeidad, estética y performance.	61
3.3 Parodia, crítica y performatividad en lo Drag.	66
3.3.1 La recepción de lo Drag por parte de los públicos y la experiencia de la actuación	73
<b>Conclusiones</b>	78
<b>Bibliografía</b>	83

## INTRODUCCIÓN

Son muchos los quitos que hay en Quito

Abad, 2005:15

Daniel Moreno, reconocido artista Drag, suele catalogar a la ciudad de Quito como “una ciudad poco inocente, pero muy prudente”<sup>1</sup>, haciendo referencia a la usual imagen que muchos tienen sobre Quito como una ciudad mojigata, donde todo puede suceder pero siempre oculto para la capa de la noche.

Como espectáculo en la escena de Quito, lo Drag tiene 16 años de existencia, aproximadamente el mismo tiempo que tendría la propuesta política-social del movimiento GLBT, que iniciara en 1997 la lucha por el espacio, la visibilidad y el respeto a las identidades sexuales diferentes.

Aunque en principio la teoría Queer y los movimientos GLBT tienen procesos que corren paralelos, en lo Drag todo se mezcla: el arte, el espectáculo, lo político, lo activista... El espectáculo Drag entrecruza corrientes y temas, dejando en claro que queda aún mucho por estudiar sobre esta forma de arte.

Para iniciar el estudio de lo Drag hay que entender que es un performance que actúa entre la parodia y la ironía, siendo en sí mismo un testimonio claro del exceso. Se trata de un estilo artístico que el teatro *burlesque* ha usado por mucho tiempo y que propone dignificar lo socialmente inaceptable y ridiculizar lo socialmente aceptado. El artista Drag construye una obra principalmente desde las técnicas del cuerpo, usando accesorios, vestuario y una teatralidad exagerada como herramientas que buscan subvertir los códigos del género, en una propuesta estética y de performance que busca redefinir la identidad a través de la sátira.

---

<sup>1</sup> Moreno, Daniel (2010), *Kitus Drag Queen*, FONSAL: Quito.



El análisis de las prácticas Drag ha sido estudiado desde diferentes ángulos, pero en este trabajo nos enfocaremos en el performance Drag como propuesta política y estética que busca romper esquemas; esto desde la mirada de la teoría queer, teoría que estudia lo desestabilizador, el contrasentido y lo excéntrico.

La teoría queer surge a finales de los 80 en Estados Unidos a partir de los estudios de género y plantea la idea de la exploración de la identidad, pero no desde la heterogeneidad, sino postulando que la identidad sexual es esencialmente una construcción social.

La principal representante de esta teoría, Judith Butler, presenta en su libro *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"* (1993) la idea de la identidad performativa: el género como concepto imitativo y representativo. Butler señala que las identidades se construyen a través del hacer, enfocándose en cómo se construye el hacedor y el acto en y a través del otro.

Butler ha ejercido una gran influencia dentro de la teoría feminista y en los estudios queer por proponer una concepción del género imitativa y representativa. *Gender Trouble* es el texto iniciático de la Teoría Queer; en él Butler señala que el género es esencialmente identificación, que consiste en una fantasía dentro de otra fantasía. El género se define como performance: repetición que imita la fantasía que constituyen las significaciones de manera en cadena. Bajo esta visión, los comportamientos tan criticados como el amaneramiento, o las relaciones butch (camionera)/feme con su imitación particular del género revelan, la estructura imitativa propia del género<sup>2</sup>.

El término hace también relación al aspecto teatral de la identidad, donde se enmarca la forma de representación Drag, presentando al género como una parodia de

---

<sup>2</sup>Fonseca Hernández. Carlos y Quintero Soto, María Luisa. "La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas" En: [https://docs.google.com/document/d/1BczdO8E8e3nJ5h1u6kDHXkCM8fp3w087v0khiW2MTck/edit?hl=en\\_US](https://docs.google.com/document/d/1BczdO8E8e3nJ5h1u6kDHXkCM8fp3w087v0khiW2MTck/edit?hl=en_US)  
Consultado el 20 de julio de 2013.

géneros y sexos que contribuye a la ruptura de los estereotipos rebelándose contra las normas establecidas por lo social.

A partir de la teoría queer y las posiciones presentadas en las obras y ponencias de Judith Butler, Judith Halberstam y Beatriz Preciado, analizaré las definiciones conflictivas con respecto al sistema binario de género/sexo representadas por los Drag de Quito en sus performances, observando también el Teatro Drag como un espacio de expresión y mecanismo estético y sutil que busca la reivindicación y la visibilización.

Por otra parte, se revisará también las teorías del performance, que están profundamente relacionadas con los estudios sociológicos, así como a los estudios de arte y política. Se trata de un replanteamiento de la acción artística desde una posición contrahegemónica que lucha contra el discurso oficial.

Los estudios del performance, al igual que el etnodrama y la etnoescenología, surgen cuando los conceptos de “teatro” y “drama” se vuelven insuficientes para abarcar la complejidad de circunstancias representacionales en los escenarios y espacios públicos del mundo<sup>3</sup>.

El estudio de la teoría del performance y el análisis de discurso de la corporeidad permitirán analizar el cuerpo como dimensión simbólica y como eje articulador de la relación de los individuos a fin de entender cómo funciona la construcción de personajes y el desarrollo del espectáculo.

El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí (...). La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y

---

<sup>3</sup> Prieto Stambaugh, Antonio. “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico”. *Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Conaculta, pp. 52-61

femenino, y, muy especialmente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos (...) <sup>4</sup>.

En el esquema del marco teórico señalado, este trabajo busca realizar un análisis de las formas y prácticas bajo las cuales el performance Drag refuerza o reconstruye los roles de género establecidos por una norma heterocentrada. Este análisis se realizará tanto desde la visión de la teoría del performance y la teoría queer, como desde la práctica performática (tomando como punto de referencia la práctica Drag del Teatro Dionisios de Quito y sus actores y espectadores), y a partir de la producción y recepción de esta práctica a través de entrevistas que permitan encontrar cómo desde el lenguaje corporal y visual que genera el *performance* Drag se pretende realizar un cuestionamiento a los conceptos de género y que percepción tienen los espectadores de estas representaciones.

En el primer capítulo de esta investigación se expondrá la base teórica de estudios sobre lo queer, lo drag y los estudios de género, así como también se explicará la forma en que las prácticas queer buscan cuestionar la lógica dominante de la binaridad genérica desde el performance y la teatralidad.

En el segundo capítulo se analizará los imaginarios que se ponen en juego en la creación de los personajes que estos performance ponen en escena, considerando tanto el esquema general como el caso particular del Teatro Dionisios, y tomando en cuenta que para el artista *Drag*, el personaje que representan en escena es una construcción en la que juegan tanto los elementos simbólicos como los estéticos.

---

<sup>4</sup> Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

En el tercer capítulo se revisarán las estrategias y políticas de género que se desarrollan en el performance Drag Queen y Drag King<sup>5</sup> desde una mirada de los estudios de género y de las prácticas Queer.

Esto, más la revisión de obras de autores ecuatorianos y latinoamericanos sobre el tema, así como los estudios de género y sexualidad en general, permitirá generar un contexto que enmarque la comprensión de la experimentación corporal en el performance de los Drag King y Drag Queen en el marco del Teatro Dionisios de Quito.

---

<sup>5</sup> Debido a que en la ciudad son pocas las presentaciones de Teatro Drag King, la mayor cantidad de información recabada en las entrevistas realizadas durante esta investigación está relacionada con el performance Drag Queen.

## CAPÍTULO 1

### GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LO *DRAG*

...si producimos categorías diferentes, obligamos a que  
la gente las utilice y un uso amplio de estas categorías  
cambia totalmente el panorama de las políticas de género.

Judith Halberstam<sup>6</sup>

En 1994 se estrenó la película *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, dirigida por Stephan Elliott, cuya trama narra el *road trip* de dos Drag Queen y un transexual desde Sidney hasta el centro de Australia y las diferentes reacciones que logran en el camino (desde aplausos y aceptación hasta rechazo, e incluso un ataque por homofobia), así como la interacción entre los integrantes del viaje.

La película fue un éxito en Cannes, gracias a su propuesta visual, estética, y por la forma de llevar la temática y poner a dos Drag Queens y un transexual en el centro de una trama, personajes principales de una comedia que no busca necesariamente reivindicar los derechos sobre la diferencia de género, sino poner en la mesa la capacidad lúdica que pueden desplegar los Drag en sus performances.

Desde otra mirada, en el documental *Paris is burning* (1990) la directora, Jennie Livingston, enfoca el tema de lo Drag desde la perspectiva del *voguing*<sup>7</sup> como una forma de plantear mensajes políticos que intentan cuestionar las ideas convencionales

---

<sup>6</sup> Entrevista de Annamarie Jagose a Judith Halberstam [http://www.genders.org/g29/g29\\_halberstam.html](http://www.genders.org/g29/g29_halberstam.html) Consultado el 25 de julio de 2013.

<sup>7</sup> El vogue o voguing es un tipo de baile *house* pero más estilizado, practicada más que nada en el Harlem de los '80.

sobre género, raza y clase. Todo esto a través del actuación y la expresión corporal y, principalmente, del estilo que lo Drag impone.

Para la directora de esta cinta, el estilo funciona como un discurso penetrante desde las formas, el vestuario, el maquillaje y, sobre todo, la actitud del Drag Queen, que va mucho más allá del espectáculo de hombres vestidos con ropa de mujer.

Lo interesante de esta película es que no es *per se* una propuesta crítica al género, sino que explora diferentes aspectos de las políticas de identidad en una sociedad de consumo. Lo que el contexto permite no es sólo la realización de un performance sobre la femineidad, sino el abrir la opción de adoptar diferentes identidades, jugando con diversas posturas de género, de raza y de clase.

Hay otras muestras de este tipo de cine, pero estas dos películas son interesantes por la forma en que abordan el tema *Drag*, cada una desde una matriz diferente: la primera presenta un faceta divertida y relajada del mundo Drag (el centro de la trama es la búsqueda de la visibilidad y la convivencia como diferentes iguales); la segunda, desde la estética del baile, aborda los laberintos de lo marginal y subalterno.

Es claro que el cine, como manifestación artística y cultural, con ese carácter liberador que le dio Benjamin, nos da la posibilidad de visibilizar otras formas de ser, de mirar lo alterno, lo marginal y lo excéntrico. En este sentido, se puede citar a Teresa de Lauretis, cuando habla del cine como una tecnología del género:

(...) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la

construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación<sup>8</sup>.

Desde la visión que De Lauretis presenta sobre la tecnología del género, se entiende la sexualidad como una construcción de los modelos y representaciones de lo femenino y lo masculino, que van de acuerdo con las formas culturales que cada sociedad mantiene en cada época. Pero al tiempo que la cultura nombra, define estos roles y genera un proceso de representación, ésta también construye un proceso auto-representación, una apropiación autoconsciente de la identidad de género.

Precisamente al tomar en cuenta el tema de la autorepresentación que a partir de los movimientos sociales de los 80 y las nuevas teorías sobre la sexualidad y la identidad, sumados a las publicaciones de obras como el primer tomo de la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault (1976), de gran influencia para los estudios sociales y culturales contemporáneos, empezó a desplegar un cambio que impulsó la lucha por los derechos de género y sexualidad.

Bajo este concepto, con un marco social enmarcado por los movimientos feministas y los performance Drag, la teoría abanderó lo *queer* para crear una propuesta que de explicación a las diferentes formas de ser, afirmando que no existen roles específicos en la sexualidad humana:

La Teoría Queer es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la de-construcción de las identidades estigmatizadas, que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Las sexualidades periféricas son todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia. Temas como “dejar ser”, el derecho al amor y los roles sociales son abordados en este texto, que intenta explicar

---

<sup>8</sup> Lauretis, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, p. 1-30.

las causas y consecuencias de un sistema social basado en la separación de las personas y no en lo que las hace comunes.<sup>9</sup>

La principal representante de esta teoría es Judith Butler, que en su libro *Bodies That Matter. On The Discursive Limits of "Sex"* (1993) presenta la idea de la identidad performativa: el género como concepto imitativo y representativo. Butler plantea que las identidades se construyen a través del hacer, pero no desde un punto de vista existencialista, sino enfocándose en cómo se construye el hacedor y el acto en y a través del otro.

Ciertamente, la construcción de la identidad es en sí mismo un fenómeno complejo relacionado con varios factores culturales y sociales. Se trata de un proceso dinámico y evolutivo que está intrínsecamente relacionado con el género como eje constitutivo de la subjetividad de los sujetos.

En las últimas décadas, desde el campo de las Ciencias Sociales han aparecido una serie de textos y teorías que han cambiado significativamente los conceptos de cuerpo, género y sexualidad. Desde diferentes perspectivas, se ha pasado de ver al género como una identidad cultural y socialmente definida y fija, a entenderlo como una práctica social y cultural vinculada a la corporeidad (Connell, 1995), convirtiendo al género en “un estar” más que en “un ser”. En definitiva, un construir.

En su “Epistemología del armario”, por ejemplo, Sedgwick propone que: “(...) muchos de los nudos principales del pensamiento y el saber de la cultura occidental del siglo veinte están estructurados -de hecho fracturados- por una crisis crónica, hoy endémica, sobre todo masculina y que data de finales del siglo pasado”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Carlos Fonseca Hernández, “La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas”, *Sociológica*, año 24, número 69, enero abril de 2009, pp. 43-60.

<sup>10</sup> Sedgwick, Eve Kosofsky *Epistemología del armario*, Barcelona Ediciones de la Tempestad, 1998.



La figura del armario funciona como metáfora del secreto como práctica subjetiva del ocultamiento y la represión identitarias, pero a la vez de la liberación y de visibilidad pública, como problemáticas de la auto-identificación. Inmerso en ello está la dialéctica de lo privado/público, adentro/afuera, sujeto/objeto, que son conceptos arraigados que contribuyen a la construcción de la sexualidad como un espacio de protección de la intimidad constantemente afectado por las jerarquías del orden social.

Esta forma de analizar la categoría de género permite explorar las ‘nuevas formas de ser’, desde lo incierto y lo marginal, pero también desde la biopolítica de los cuerpos. Aquí el cuerpo y la identidad se convierten en una herramienta de resistencia política que transgrede y que genera nuevas formas de arte, más unidas al activismo y al performance *queer*.

Detrás de lo *queer* hay un discurso de resistencia desde las prácticas performativas del cuerpo y del género. Para quienes hacen performance *Drag*, éste es una forma de arte, una forma de expresión, de ruptura de los conceptos binarios y de reestructuración de lo que se entiende por género y por sexualidad en la sociedad.<sup>11</sup>

Lo que se ha constituido como *body art*, *performance*, arte corpóreo, etc. es un arte que transgrede, incorpora y cuestiona las divisiones entre diferentes medios artísticos, pero que al mismo tiempo está ligado al contexto de estos movimientos socio-políticos. Sin embargo, en la actualidad, en el contexto de la globalización, América Latina no ha escapado de la universalización de las políticas multiculturales, identitarias y de la consecuente normalización de las marginalidades diversas; en consecuencia la representación de identidades por medio de la repetición de estereotipos que se visibilizan a través de los cuerpos y sus acciones, designan al sujeto y al lenguaje<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Parte de las entrevistas realizadas de julio a noviembre del 2013 como parte de la recopilación de información de este trabajo.

<sup>12</sup> “Otras formas de lo político: arte corporeidad y género” Publicado por Diario el Telégrafo <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/otras-formas-de-lo-politico-arte-corporeidad-y-genero.html> (8 de julio de 2013) – Consultado el 12 de julio de 2013.

Para Daniel Moreno, artista *Drag Queen* con 15 años de experiencia teatral y dueño del Teatro Dionisios, el performance *Drag* es más que nada un arte que busca producir un efecto, una reacción en la audiencia como resultado de un trabajo que mezcla la parodia, el divertimento, el drama, la denuncia y la estética.

La transformación de los cuerpos y la representación del exceso en lo *Drag* tiene una propuesta discursiva que busca subvertir los códigos del género, bajo una estética y un performance que intentan redefinir la identidad a través de la sátira. Para entender esto es preciso analizar cómo funcionan las construcciones identitarias y el sistema de géneros en este marco.

## 1.1 Construcciones identitarias y sistema de géneros

No hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas expresiones que, según se dice, son resultado de ésta.

(Butler 1990:58)

En su libro *Making sex*,<sup>13</sup> Thomas Laqueur señala que hasta fines del renacimiento e incluso a inicios de la edad moderna, para la ciencia existía solo un sexo: el masculino. Lo femenino era la forma débil que se derivaba de lo masculino. Por esta razón el órgano sexual era representado como una forma de letra “U”: masculino hacia afuera y femenino hacia dentro.

Sin embargo, desde la teoría *queer*, lo masculino y lo femenino no son concebidos como categorías estables ni como complementarias, sobre todo cuando se incorpora el cuerpo como elemento que reproduce inestable y cambiantemente la identidad de género.

En la sociedad actual, dominada por el heterosexismo, la identidad masculina se ha construido como un proceso auto-referente que se define, por oposición, como lo no-femenino. Esto implica que lo femenino es el resultado de una definición proveniente de un otro diferente y dominante.

En efecto, la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística, ni políticamente. Esta necesidad del otro diferente es una necesidad ontológica para todo el conglomerado de ciencias y de disciplinas que yo llamo el

---

<sup>13</sup> Thomas Laqueur, *Making sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1990.

pensamiento heterocentrado. (...) Cada cual intenta presentar al otro como diferente. Pero no todo el mundo lo consigue. Hay que ser socialmente dominante para lograrlo<sup>14</sup>.

La masculinización y la feminización de los cuerpos parten de diferentes procesos de socialización que legitiman y universalizan el concepto de género como ligado a su dimensión biológica, normando las relaciones a través de patrones establecidos cultural, social e históricamente. Las instituciones sociales en general, y los medios de comunicación en particular, recrean y promueven imaginarios sobre lo masculino y lo femenino, algunos de los cuales no tienen cabida en el discurso público y encuentran una salida en la ficción. Son representaciones que condicionan la relación con el cuerpo, incidiendo incluso en la formación de la identidad.

De acuerdo con la propuesta de Judith Butler, plasmada en sus dos obras *Gender Trouble* (1990) y *Bodies That Matter* (1993), el género es una construcción performativa, en la que la repetición como ritual implanta una naturalización.

Así, la sexualidad es también una construcción social, herencia de una cultura heterocentrada, lo cual se explica al analizar la opresión de las mujeres en la historia y la negación de las sexualidades periféricas que no están validadas por el status quo y que no aportan al mantenimiento del poder y a la supervivencia de las clases<sup>15</sup>.

Esta construcción sobre lo sexual ha definido por siglos lo ‘normal’, señalando como ilegítimo, inmoral o enfermo todo aquello que se saliera de la norma establecida, de la concepción binaria de sexualidad.

El concepto “diversidad sexual” es un concepto socioantropológico y político que cuestiona el orden sexual y de género dominante y condena la aspiración de una sociedad que no discrimine y que garantice el reconocimiento y la equidad para las

---

<sup>14</sup> Wittig, Monique “El pensamiento heterocentrado” En: <http://www.herramienta.com.ar/cuerpos-y-sexualidades/el-pensamiento-heterocentrado-1978> - Consultado: 18 de agosto de 2013

<sup>15</sup> Foucault, M., *Historia de la Sexualidad. La Voluntad de Saber*. México: FCE, 1993.

diferentes variantes de la existencia sexual, de género y eróticas. Es un concepto que cuestiona al poder patriarcal en su sistema de representaciones e identidades sexuales (...) (Núñez 2010:119).

Lo social, entonces, establece en gran medida los patrones de comportamiento de las personas, incluso en los temas de sexo y género. Hay una construcción simbólica que se institucionaliza y que genera asimilación de patrones de conducta y construcciones conceptuales sobre el cuerpo y la corporeidad, creando normativas basadas en un sistema que fusiona sexo biológico con género: varón con masculinidad y mujer con femineidad.

Así, las instituciones sociales mantienen, regulan y refuerzan los roles sexuales y de género, a través de recursos como las tradiciones y las normas de comportamiento social.

## 1.2 Drag, género y performance

When asked, “What’s a drag king?” I reply: “Anyone,  
(regardless of gender) who consciously makes  
a performance out of masculinity”.

De la Grace Volcano<sup>16</sup>

Al referirse a la identidad sexual y la performatividad, David Córdova afirma que toda identidad implica una relación de poder que permite que determinadas posibilidades sean reprimidas o excluidas, con el fin de permitir que otras sean afirmadas y estabilizadas. Una vez que la identidad sexual ha dejado de ser considerada como dato de la naturaleza, la teoría *queer* debe enfrentarse a la cuestión de su constitución, de su forma, de su funcionamiento (Córdova, 2003).

Esto se explica pensando la sexualidad como el espacio privilegiado que sustenta a la vez la identidad y la diferencia, y entendiendo que en la construcción de la identidad de género intervienen elementos simbólicos, sociales, culturales, psicológicos y estrategias de poder que apuntan a organizar el apoderamiento de los cuerpos, su materialidad y su esencia.

Como explica la Teoría *Queer*, y como señala Córdova, en realidad no existe, como tal, un género “masculino” propio del hombre, ni uno “femenino” propio de la mujer; es decir, el sexo biológico no tiene una correspondencia automática con la identidad genérica. El género es una construcción social, basada en los fundamentos de la normativa y el deber ser. En el caso de lo *Drag*, los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican: “si la sexualidad es un dispositivo social e histórico,

---

<sup>16</sup> Torr Diane y Stephen Bottoms, *Sex, Drag, and Male Roles*, Ann Arbor, Universidad de Michigan, 2010.

cualquier discurso que la toma como objeto no se refiere a ella como a una realidad exterior, sino que incide en su construcción” (Córdova, 2003:2).

En lo *Drag* la propuesta va hacia el cuestionamiento de las identidades binarias, buscando la legitimización de otras posibilidades de género, resignificando conceptos y usando el cuerpo para crear narrativas, poniendo diferentes elementos en juego dentro de un mismo acto: “deseo frente a intención, consciencia frente a inconsciencia, identidad y subjetividad como momentos diferentes, aunque interrelacionados en el proceso de definición de una posición-sujeto. Se rompe así la identificación entre identidad y conciencia” (Braidotti, 1994).

El cuerpo tiene la capacidad de dar forma y de moldear nuestra realidad como existencia subjetiva e interrelacional, como productor de sentido y de significados; es un medio de expresión simbólica y, de acuerdo con David Le Breton (2002), el eje articulador entre los seres humanos y el mundo.

Cuando un cuerpo entra en escena sin trama, a pura pérdida, y se juega en esa única vez el contacto con el otro: allí la *performance* se realiza. Lo irrepetible se hace real. Lo real se muestra irrepetible<sup>17</sup>.

El propósito del *performance*, desde cualquier opción o forma de arte, es lograr una conexión entre la forma en que el cuerpo se mueve en relación con el espacio y con el espectador. Teniendo su origen en las artes visuales, como una necesidad de integrar el arte a una acción afirmativa, el *performance* es representación que pasa de lo meramente interpretativo a lo político y que busca poner en crisis conceptos establecidos, formas de ver y de hacer las cosas, dentro de una acción escénica.

---

<sup>17</sup>Molina, Daniel. “La *performance* como acto y forma de vida” En: [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Estudios-avanzados-de-performance\\_0\\_808119201.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Estudios-avanzados-de-performance_0_808119201.html) – Consultado el 20 de agosto de 2013.

La noción de performance, tal como ha sido utilizada por los textos feministas y queer de principios de los años 90, depende de una inscripción poética y política múltiple. En primer lugar, esta noción emerge en el campo semántico del discurso psicoanalítico en el que Joan Rivière define por primera vez la feminidad como mascarada. Por otro lado, desde un punto de vista de la teoría del poder y la subjetivación, la noción de performance traduce en inglés un conjunto de reflexiones acerca de la inscripción de repeticiones ritualizadas de la ley que diversos autores, desde Foucault (disciplina) hasta Bourdieu (habitus), llevarán a cabo para explicar los procesos de socialización y de interiorización de normas.<sup>18</sup>

El arte Drag es el performance sobre las posibilidades del cuerpo y el deseo. Es una construcción desde la identidad pero a partir de la vestimenta y el maquillaje. Las luces, la tarima, la puesta en escena, el reflejo y la introspección como soporte y trasfondo de lo que en este mundo resulta siempre mutable: el cuerpo mismo. Pero también la palabra. En las obras expuestas es posible conocer no solo desde un ejercicio físico la travesía de sus decenas de personajes, sino que el verbo resulta imprescindible para desentrañar las relaciones de poder que encubre la sociedad.

Como referente, *el performance* como forma política de arte es inestable, efímero, pues cada representación es única y el resultado que se logre en el público varía de una a otra función dependiendo de diferentes factores. La percepción, como huella de subjetividad, interpreta los diferentes signos puestos en escena de acuerdo a un contexto diverso de significaciones. Sin embargo, el objetivo final de todo acto performativo es persuadir o lograr una reflexión que genere una mirada alternativa o, al menos, que abra paso al cuestionamiento de lo establecido y aceptado como normal, a través de la integración de lo estético y lo político en la acción.

---

<sup>18</sup> Preciado, Beatriz. "Género y Performance" En: <http://www.hartza.com/performance.pdf> Consultado el 3 de septiembre de 2013.



En un mundo en el que la cultura de mercado ha construido el gusto por el mero consumo mercantil, lo performativo busca la emoción, la estética, que permite procesar las diversas percepciones desde una perspectiva amplia y heterogénea.

Bajo esta perspectiva, el performance es una provocación, planteada desde una postura de ruptura y desafío a las normas establecidas, lo cual, en esencia, lo convierte en un acto político.

(El performance) No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, solo de la presencia del performer y su público<sup>19</sup>.

Para el artista Drag, el performance tiene una importante carga política y de activismo social, y su puesta en escena está envuelta en un rol que cuida la estética y el desarrollo del personaje dentro de un contexto de parodia, sátira y drama.

El performance en lo *Drag* es una estrategia para deconstruir y desestabilizar la inmutabilidad de los conceptos binarios de género/sexo. Los espectáculos de *Drag Queens* y *Drag Kings*, aunque de raíces y conceptos cercanos, tienen diferencias profundas en la forma en que presentan sus shows, tanto en la estética como en la forma de representación. Sin embargo, el elemento lúdico y político está presente en ambas formas de performance. El género y la sexualidad se vuelven un casi sutil eje transversal a la historia que cada obra cuenta. Están presentes en la corporalidad y la textualización, pero no representan el centro de la trama necesariamente, que puede ir desde temas como las relaciones familiares hasta la comedia de situación.

En el caso del Teatro Dionisios, Daniel Moreno, dueño del espacio, director, dramaturgo y actor, cuenta con un repertorio de obras que ponen en escena diferentes

---

<sup>19</sup> Molina, Daniel. “La Performance como acto de vida”. En: [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Estudios-avanzados-de-performance\\_0\\_808119201.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Estudios-avanzados-de-performance_0_808119201.html) – Consultado el 20 de diciembre de 2013.

aspectos de su biografía personal así como de historias que pueden representar la cotidianeidad de mujeres de clase media de Quito.

En esencia, se trata de historias que, valiéndose del arte, representan diferentes facetas de lo colectivo y de lo cotidiano, desde ellos pero también más allá de ellos.

Como lo explica Andrea Aguirre Salas en la Introducción al libro *Kitus Drag Queen*:

Aquí el artista se expone de muchos modos. Se expone, porque en su obra, evidentemente no está escribiendo sobre “otros” sino que habla de problemas, angustias, heridas esperanzas, ilusiones, hábitos y creencias de la colectividad a la que pertenece, en su propio lenguaje y en ese estilo paródico que permite abordarlos con seriedad, aunque muchos y muchas vayan a utilizar el recurso de mirar como sino se tratara de todos nosotros y nosotras sino de “ellos” (2010:16).

### 1.3 Roles de género y estereotipos en el *performance Drag*

(...) el género es un aparato iconográfico que permite producir y reproducir ciertas representaciones de la masculinidad y la feminidad.

La relación de poder entre los hombres y las mujeres, pero también entre la heterosexualidad y la homosexualidad puede ser repensada en términos de producción de visibilidad<sup>20</sup>.

Los roles de género se pueden definir como conductas estereotipadas desarrolladas o perennizadas por una cultura o sociedad. Así, los conceptos de masculinidad y femineidad surgen de construcciones culturales que se configuran junto con un conjunto de normas y prescripciones socialmente elaboradas.

Estas construcciones están basadas en el dualismo naturaleza/cultura que el discurso científico, fundamentado en la biología, estableció como visión única el binarismo varón/mujer; el cual no solo marcaba el orden “natural” de los sexos sino que les asignaba roles sociales y culturales. Tal como señala Donna Haraway:

En todas sus versiones, las teorías feministas sobre el género tratan de articular la especificidad de la opresión de las mujeres en el contexto de culturas que distinguen entre sexo y género. Esta distinción depende de un sistema relacionado de significados agrupados en torno a una familia de pares binarios: naturaleza/cultura, naturaleza/historia, natural/humano, recurso/producto. Esta interdependencia en un terreno político-filosófico occidental clave de oposiciones binarias -ya se entienda éste desde los puntos de vista funcional, dialéctico, estructural o psicoanalítico-

---

<sup>20</sup> Preciado, Beatriz. “Género y Performance” En: <http://www.hartza.com/performance.pdf> Consultado el 3 de septiembre de 2013.

problematiza los intentos de aplicabilidad universal de los conceptos en torno al sexo y al género.<sup>21</sup>

Sin embargo, a partir de las teorías feministas, que buscaban impugnar la naturalización de la diferencia sexual, arranca una propuesta de teoría del género que busca generar una política del género destinada a cuestionar no solo el binarismo varón/mujer, sino la postura esencialista dual de sexo/género que no admite otras formas de ser.

Como ya hemos visto, fue a partir del trabajo de Judith Butler que empieza a resignificarse el concepto de género, pensándolo como un acto performativo que funciona como una representación repetida y ritualizada que parte de los conceptos cultural y socialmente aceptados sobre los géneros.

En este escenario, los Drags se configuran como personajes de una política de transformación de lo femenino y lo masculino, como modelos de disidencia de las normas establecidas sobre género y sexualidad, que pretenden reconfigurar la política del género.

Las prácticas camp<sup>22</sup>, tanto Queen como King, crean un espacio de visibilidad propio a la cultura marica, bollera y trans, a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de la feminidad y la masculinidad de la cultura popular dominante. No sólo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos queer. Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo

---

<sup>21</sup> Haraway Donna. *Testigo\_Modesto@Segundo\_Mileni. HombreHembra@\_Conoce\_Oncorotón. - Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC, 2004.

<sup>22</sup> Lo camp se relaciona con lo extravagante, la parodia, lo teatral y el uso de lo kitsch. Es esencialmente un fenómeno artístico que permite comprender de género, pensamiento y estilo que constituyen nuestra propia cultura. "The peculiar relation between "camp" taste and homosexuality has to be explained. While it's not true that "camp" taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap" (Sontag, Susan, *Notes on camp*, 1964, p. 291).

de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política<sup>23</sup>.

Las prácticas queer son, además y principalmente, el lugar de cuestionamiento de la masculinidad hegemónica al presentarla como un concepto susceptible de ser reconstruido y parodiado desde las diferentes perspectivas históricas, sociales, étnicas y sexuales que el performance Drag King permite.

En este marco, la estrategia del performance en lo Drag, como construcción política del género, puede ser interpretada desde diferentes perspectivas por la audiencia, dependiendo de su género y contexto cultural y social.

Para Hall, los parámetros identitarios de las personas pueden generar diferentes interpretaciones, por lo que cada lectura o visión es un proceso de negociación constante entre el lector y el texto cultural. Así, si la audiencia o el lector no interpretan – o simplemente no están familiarizados con– los códigos ideológicos, semióticos y culturales que utiliza la drag king para su construcción de la masculinidad, entonces, todo su acto en sí no se percibirá como una performance paródica de la masculinidad imperante, sino como una imitación banal y frívola de esa masculinidad<sup>24</sup>.

Bajo esta perspectiva, los artistas *Drag*, como lo explica Daniel Moreno, parten del uso del estereotipo como una herramienta de deconstrucción que genere una idea de lo que ser un *Drag* implica, de esa reinención de los géneros que pasa por lo performático y lo teatral.

Puesto que los roles determinan acciones y comprenden las expectativas y normas que una sociedad establece así como las funciones que se atribuyen y que son

---

<sup>23</sup> Preciado, Beatriz. “Género y Performance” En: <http://www.hartza.com/performance.pdf> Consultado el 3 de septiembre de 2013.

<sup>24</sup> Escudero Alías, Maite. “La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón”. En: *Arte y políticas de identidad*, diciembre 2009, vol. 1. 49-64.

asumidas diferencialmente por mujeres y hombres, la complicidad con la audiencia en un acto performático queer es un factor fundamental para mirar más allá de los estereotipos y reconocer, validar o apreciar su significado profundo.

Y es este precisamente el punto que resulta importante analizar: hasta dónde las audiencias pueden deconstruir los significados detrás de la parodia de la femineidad, en el caso de los Drag Queen, o detrás de la exaltación de los rasgos masculinos negativos, como la agresividad o la actitud dominante, como en el caso de los Drag King?

Esto, evidentemente, depende en gran medida del performance y de su intérprete, pues no toda representación es subversiva por sí misma, así como de la lectura que el público asistente de al performance. Después de todo, bien puede tratarse de reiteraciones que refuerzan los conceptos normativos de género. Si los textos subyacentes no son leídos adecuadamente, la interpretación de la audiencia se quedará en la superficie estereotipada del performance.

## CAPÍTULO 2

### IMAGINARIOS SOCIALES Y CREACIÓN DE UN PERSONAJE DRAG

(...) Se desarrolla, así, un imaginario queer, porque la imaginación puede tomar control con facilidad cuando no se permite un comportamiento abierto, pues en un contexto de esas características la necesidad de íconos es enorme<sup>25</sup>.

Para entender la cultura *queer* hay que entender que en su centro hay una intencionalidad iconofílica, tanto como una cualidad iconoclasta; una dualidad que por un lado busca generar figuras de culto basados en atributos cercanos a lo que lo queer se supone que debe ser (más que nada ligados a íconos de la cultura pop de los últimos 40 años)<sup>26</sup> y por otra derribar aquellos estereotipos creados desde la propuesta esencialista de géneros y sexualidad binaria.

Pensada desde la transgresión, la cultura queer no pretende desviar el sentido del género y la sexualidad o negarlo por completo, sino mirarlo desde un proceso de construcción que implica una resignificación del cuerpo.

En esta construcción intervienen representaciones de la cultura pop y de una cultura del margen, de la periferia y las políticas de identidad surgidas en los 80 y los 90, todo lo cual genera una reconfiguración de los imaginarios sociales y culturales sobre la heteronormatividad.

Los imaginarios sociales van más allá de ser una construcción mental ya que a través de ellos se puede comprender la organización de la sociedad de un determinado territorio, expresar las diferencias sociales, los deseos o temores relativos a los elementos socio-espaciales de los sectores sociales que componen a dicha sociedad.

---

<sup>25</sup> López Penedo, Susana. *El laberinto queer*. Editorial Penedo: Madrid, 2008.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

El “imaginario”, como categoría cognitiva, permite entender cómo las personas perciben su entorno. Desde la teoría sobre el imaginario, que más que nada es una teoría sobre la percepción social, se postula que no es posible acceder a lo real: solo percibimos la representación de lo real.<sup>27</sup>

El imaginario no suscita uniformidad de conductas, sino más bien señala tendencias. La gente, a partir de la valoración imaginaria colectiva, dispone de parámetros apócales para juzgar y actuar. Los juicios y las actuaciones de la gente, inciden también en el depósito del imaginario, el cual funciona como idea regulativa de las conductas. Las ideas regulativas, no existen en la imaginación individual y en el imaginario colectivo, produce materialidad, es decir efectos de la realidad.<sup>28</sup>

Social, cultural y corporalmente, los imaginarios se encuentran en todo aquello relacionado con las sensaciones. Por ello los imaginarios alientan, alimentan las representaciones y preceden a la percepción; son internos e invisibles, pero se encarnan en los objetos que nos rodean.

De acuerdo con Kant, la estética es conocimiento del mundo desde algo que no es la razón, lo racional. Así, los imaginarios trabajan siempre desde lo colectivo, nunca desde lo individual, pues se trata de construcciones esencialmente sociales. El mundo social se mueve desde la inter-subjetividad, las emociones y el *pathos*. “Los imaginarios sociales son aquellos esquemas (mecanismos o dispositivos), contruidos socialmente, que nos permiten percibir / aceptar algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad<sup>29</sup>.”

---

<sup>27</sup> Silva Téllez, Armando. *Metodología de trabajo*, Convenio Andrés Bello 2004.

<sup>28</sup> Cazés, Daniel. “La dimensión social del género: Posibilidades de vida para mujeres y hombres en el patriarcado”. En *Antología de la sexualidad humana*. Miguel Angel Porrúa, Grupo Editorial, México DF, 1994.

<sup>29</sup> J.L. Pintos (1997), “La nueva plausibilidad (La observación de segundo orden en Niklas Luhmann)”, Revista *Anthropos*, nº 173/174 (1997) 126-132.



Los imaginarios producen asombro o admiración (siempre desde la base estética, desde lo emocional), generando un placer desde las sensaciones: la sensación como vía de acceso al mundo, el juicio del gusto sobre la intuición.

Son el resultado de una estructura de discursos y prácticas sociales que establece una representación de la realidad y que, al ser colectiva, impone una visión del mundo. En el caso de la sexualidad y el género, se limita a reconocer dos opciones: lo femenino y lo masculino; lo heterosexual y aquello que se desvía de la norma: de ahí el significado de la palabra *queer*.<sup>30</sup>

Desde la teoría propuesta por Butler, el cuerpo no es un objeto pasivo cuya sexualidad y género están demarcados desde el nacimiento. Se trata de una construcción dinámica en la que opera una transformación semiótica donde existe la apropiación de una identidad desde una actividad performática: la imitación de un patrón marcado socialmente.

En el caso de lo *Drag*, es evidente que no se puede hablar de una linealidad o una identidad *Drag* específica. Los significados de cuerpo e identidad fluyen libremente a través del performance y de sus representaciones sobre sexo y género.

“El cuerpo humano es un ‘objeto’ semiótico, tanto significado como significante, un signo y sus contenidos, metáfora y metonimia, interpretante e interpretado, un símbolo de sí mismo, polisémico y multireferencial (...), un objeto sujeto a la investigación arqueológica de su forma, estructura, historia y significado”.<sup>31</sup>

Hay, ciertamente, una cadena de significados generados desde el uso del cuerpo y, en el caso del artista *Drag*, desde el uso también del vestuario como parte de una construcción conceptual, desde un juego de identidad que sale a flote en su actuación

---

<sup>30</sup> La traducción literal de la palabra *queer* es torcido, en oposición a la palabra *straight*: derecho, recto. <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf> - Consultado el 12 de enero de 2014.

<sup>31</sup> Staiano-Ross, Kathryn and Sunil K. Khanna 1998 A Body of Signs: An Introduction to Biocultural Semiotics. RS.SI: Recherchés Semiotiques/Semiotic Inquiry

El uso del travestismo como herramienta técnica del Drag queen/ Drag king, se da en representaciones que se mueven fluidamente de un tema a otro; macho/hembra, femenino/masculino, hetero/homo, normal/anormal, real/imaginario. En representaciones alter ego de identidad de la sexualidad, género y hasta raza o clase. Por ello no es correcto afirmar que el Drag y el travestismo sólo aluden a la parodia o a la transgresión.<sup>32</sup>

Ya veremos a continuación cómo estos imaginarios, representaciones y significados colaboran en la creación de los personajes y las puestas en escena de los *performance Drag*.

---

<sup>32</sup>Mérida Jiménez, Rafael M. *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria Editorial, 2002

## 2.1 Prácticas e imaginarios *queer*

Lo *queer* nace como una respuesta política y social que propone romper con la idea de la naturalización del género y la sexualidad, buscando la reivindicación de la multiplicidad de identidades, entendiendo las identidades como un conjunto de simbolizaciones que se producen en el contexto de una sociedad y que están mediados por las interacciones sociales y la estructura de aquellos elementos que conforman la cultura de un grupo.

La práctica *queer* busca la desestabilización de los códigos establecidos, en relación con los planteamientos identitarios socialmente aceptados como la “normalidad”, y con los discursos usualmente promovidos desde la biología que establecen la binariedad genérico-sexual.

Por otra parte, la teoría *queer*, busca estudiar y entender este proceso, influenciada en gran parte por teorías como el psicoanálisis, el interaccionismo simbólico, el construccionismo social (pilar de lucha de los grupos GLBTI), el posestructuralismo, el pospositivismo, el posmodernismo y los estudios culturales<sup>33</sup>, tratando de dismantelar estas construcciones y generar una teoría de la resistencia.

En toda esta estructura teórica se asienta la propuesta *queer*, basándose además en el mirada crítica de lo político propuesto por Foucault, que reivindica el cuerpo como deseo y como espacio de placer, desde una forma transversal de relacionarse.

Al subvertir las estructura del conocimiento (..) reorienta los canales por donde transitan usualmente las tecnologías reguladoras de vida denominadas por Foucault como “biopoder”. Al subvertir las jerarquías del conocimiento los movimientos gay pasaron de ser de objetos social y científico de estudios a sujetos empoderados y productores de discursos. Este “empoderamiento” *underground* es lo que Foucault denomina como un sistema relacional de afectividades en la cultura gay. (...) señala

---

<sup>33</sup> S. López Penedo, *op. cit.*, 2008.

la posibilidad de constituir dicha cultura basada en la “economía de placeres” y no en la normalización del deseo.<sup>34</sup>

En lo queer hay una ruptura en los significantes tradicionalmente relacionados al concepto “normal” de deseo, que opone lo heteosexual a lo homosexual, lo normal o lo anormal, lo *straight* a lo *queer*; todo esto generado, de acuerdo con la teoría de Foucault, por el ejercicio de unos discursos sobre sexo que se han generado desde el poder, que clasifican el deseo desde una mirada binaria.

Como lo explica Llamas<sup>35</sup> el problema de la matriz sexual dominante es que identifica dos cuerpos y dos sexualidades diferentes y complementarias, pero dejando por fuera una multiplicidad de opciones, relegándolas a la esfera de lo privado o a la clandestinidad por considerárselas desviadas, torcidas.

Desde lo *queer*, el deseo se convierte en un punto de partida para definir aquello que aún no está categorizado o codificado por la norma social, tomando al cuerpo como un elemento catalizador de la subjetividad.

El género puede denotar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna manera necesita el género –cuando el género es una designación psíquica o cultural del yo– y al deseo –cuando el deseo es heterosexual y, por lo tanto, se diferencia mediante una relación de oposición respecto del otro género al que desea.<sup>36</sup>

La idea que aquí presenta Butler, y que es realmente el mayor aporte a la teoría de género, es el cuestionamiento a esa alineación entre sexo, género y sexualidad que

---

<sup>34</sup> Durán, Manuel. “Michel Foucault y su política queer de los placeres. Una mirada a las geografías del deseo homo erótico en Chile” En: [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16161%2526ISID%253D576,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16161%2526ISID%253D576,00.html) - Consultado el 17 de mayo de 2014.

<sup>35</sup> Llamas, Ricardo (1998), *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. Madrid: Siglo XXI.

<sup>36</sup> Butler, Judith (1990). *El género en disputa*. Paidós: Madrid.

usualmente se acepta como lo “natural”, cuando en realidad existen contextos históricos, sociales y culturales que marcan las relaciones de poder y las políticas del deseo en lo que a estas tres categorías se refiere.

Precisamente uno de los principales planteamientos de la teoría *queer*, ligados a la teoría de Judith Butler, es la capacidad de resignificar el género a través de una performatividad que rompa con las construcciones culturales establecidas, buscando a través de la parodia una deconstrucción de la estructura hegemónica binaria.

Desde esta visión, no hay una masculinidad o una femineidad auténtica, verdadera o legítima, aunque ciertamente existan opciones socialmente aceptadas por la lógica heterocentrista. Lo que existe en realidad son formas complejas que cada sujeto resignifica y combina para crear su propia identidad.

Muchas de las prácticas queer están pensadas desde lo estético, desde las políticas de lo carnavalesco, de aquello que transgrede las normas instituidas a través de prácticas y representaciones que buscan la construcción de nuevos imaginarios de género y ciudadanía.

"(...) la política de la multitud queer no se basa en una identidad natural (hombre/mujer), ni en una definición basada en las prácticas (heterosexuales/homosexuales) sino en una multiplicidad de cuerpos que se alzan contra los regímenes que les construyen como “normales” o “anormales”: son las drag-kings, las bolleras lobo, las mujeres barbudas, los trans-maricas sin polla, los discapacitados-ciborg".<sup>37</sup>

Esto es mucho más claro en lo Drag en donde, a través de un performance teatral, el artista genera una forma de autorepresentación que transgrede los cánones sociales y, a

---

<sup>37</sup> Preciado, Beatriz. “Multitudes queer” En: [http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios\\_catedras/electivas/105\\_estudios\\_genero/material/archivos/multitudes\\_queer.pdf](http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/electivas/105_estudios_genero/material/archivos/multitudes_queer.pdf) - Consultado el 20 de junio del 2013.

través de la actuación, busca romper con las ideas preconcebidas de identidades monolíticas.

Además del intercambio de roles la desgenitalización y teatralización confieren a esta práctica su carácter de-constructor. Foucault es enfático: En resumen, se utiliza los signos de la masculinidad pero en absoluto para volver a algo que sería del orden falocentrista o machista, sino más bien para inventarse, para permitirse hacer con su cuerpo masculino un lugar de producción de placeres extraordinariamente polimorfos y apartados de las valoraciones del sexo y particularmente del sexo macho.<sup>38</sup>

En el caso de las Drag King el proceso es semejante, en lo que a la ruptura de esquemas se refiere: un performance donde se hiperboliza lo masculino, dejando de lado la estética y posturas femeninas naturalizadas en el cuerpo y aprendidas desde la infancia como parte del “ser mujer”, buscando, entre otras cosas criticar el machismo existente en las sociedades actuales.

Todas son construcciones simbólicas alimentadas con diferentes imaginarios tanto de lo que es masculino como de lo que es femenino, pensadas desde nuevos planteamientos sobre qué es la identidad.

Es por ello que las teorías *queer* han centrado su atención en esta construcción identitaria “vacía” derivada de una economía de los placeres.<sup>39</sup>

En resumen, lo que las prácticas *queer* buscan es desarrollar espacios y dinámicas que interpelen y generen rupturas en el pensamiento hetero-normativo hegemónico que generen un cambio en el sistema que reconozca la diversidad e ir, de acuerdo con el planteamiento de Foucault, a una economía del placer que no esté sexualmente codificada ni reprimida.

---

<sup>38</sup> *Ibid*

<sup>39</sup> *Ibid*

## 2.2 Estéticas e imaginarios *queer*

De acuerdo con Pierre Bourdieu las percepciones estéticas son el producto de lo aprendido a través de los años: es el producto del habitus y del campo, tanto como del capital cultura y la codificación que se produce en el intercambio con los otros. Es decir, la percepción de la estética depende del contexto, de la historia, del lugar en el que se ubica cada persona.

Evidentemente Bourdieu hace referencia a la estética del arte, a la relacionada con la apreciación de los objetos. Sin embargo, la estética de lo queer es una estética del Otro, de lo marginal, de la parodia y de la ruptura de los estereotipos. Y, sobre todo, es una estética del cuerpo, de la corporalidad.

Para entenderla hace falta mirarla desde la estética de lo cotidiano propuesta por Mandoki<sup>40</sup> que afirma que la estesis no está en los objetos sino en los individuos, pues es una característica de los seres vivos, no de las cosas. Desde esta mirada, la estética estaría más en relación con la construcción y representación de las identidades a través de expresiones como la forma de vestir, de hablar o de rendir culto a las personalidades, así como a la relación que se expresa a través de estas expresiones entre identidad y legitimación del poder.

En la estética Drag, así como en la estética del camp, la creatividad y la transgresión son parte importante de la construcción de un personaje. La actitud, el maquillaje y el vestuario comunican a través de la artificiosidad y la exuberancia. El objetivo es romper con los conceptos preconcebidos sobre la percepción del arte y de la vida.

Ambas estéticas juegan con diferentes elementos, mezclándolos dentro de la trama como parte de la representación: estilo y contenido, estética y norma, ironía y tragedia.

---

<sup>40</sup> Katya Mandoki. (2008). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI Editores

Se trata sin duda de estéticas alternativas, marginales, basadas en la idea del cuerpo como objeto. Pero también deben entenderse como manifestaciones culturales diversas y formas de arte con propuestas radicales y arriesgadas que buscan un extrañamiento ante las convenciones sociales.

La estética camp y la estética del *butch fem*<sup>41</sup> son la forma textual de la interpretación de la teoría queer: la citación de un discurso dominante que es manipulado, descontextualizado y parodiado desde el performance y la representación. Es un criterio estético que adquiere significación desde el performance del cuerpo y al ser decodificado por quien lo observa.

Esto es precisamente lo que describe el arte Drag: el uso político del performance y la estética de la resignificación. Es una forma de *ready-made* de la corporalidad, donde operan tanto la estesia como la anestesia; una acción que busca sobre todo la visibilización, la ruptura de conceptos y la producción de subjetividades diferentes.

El Ready-Made pone en crisis todo el sistema de oposiciones que de una manera u otra se han propuesto históricamente para dar cuenta de la cuestión de la obra de arte, del sentido y de la experiencia (forma-contenido; autor-espectador; significante-significado; arte-artesanía; naturaleza-artificio, etc.). Las pone en crisis no mediante su relevo ideológico, sino en cuanto que, como un rendimiento reflexivo de la interrupción misma, viene a manifestar que no se trata de oposiciones simples (absolutas, sustancializadas).<sup>42</sup>

Desde los estudios culturales se entiende esta estética como un proceso de la posmodernidad que considera al cuerpo como un dispositivo donde se puede inscribir

---

<sup>41</sup> Formas de definir los roles masculino (butch) y femenino (femme) propios del erotismo lésbico, pero también de la cultura lesbiana en general.

<sup>42</sup> Oyarzún, Pablo (2000). *Antiestética del ready-made*. Santiago: Ediciones Lom



nuevos significados; no ya como el cuerpo disciplinado de Foucault, sino cuerpos que buscan su propia subjetividad. Cuerpos autónomos e independientes.

En el teatro Drag, la estética de lo queer se produce en un performance que mezcla la corporalidad, el vestuario, la gestualidad, los accesorios... Todo pensado para dar forma a un personaje en el escenario.

(...) la parodia del género a través de lo drag revela que la identidad supuestamente natural y original es en sí misma una imitación sin ningún origen ontológico. (...) Bajo el prisma de la teoría queer, la política de visibilidad drag king puede verse como un despliegue de disrupciones e interrupciones en el sistema dominante de género y sexo. Más aún, sus performances pueden interpretarse como subversivas por sí mismas porque retan la existencia de un género coherente detrás de su sexo correlativo<sup>43</sup>.

El performance Drag, Queen o King, basa su propuesta en una oposición a los roles de género y a la dicotomía sexo-género, basado en las construcciones culturales heterocentristas, entendiéndolos, más que nada, como una categoría política. Por tanto, no reconocen las categorías de femenino y masculino como categorías estables, pues se trata de construcciones culturales que responden a una lógica binaria.

Así, lo Drag, teniendo como base lo queer, busca a través del performance subvertir la idea de género a través de un complejo montaje que produce un sentido y que aporta a otras definiciones sobre la sexualidad y el deseo.

---

<sup>43</sup> Escudero Alías, Maite. “La retórica ambivalente de la performance drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón”. En: *Arte y políticas de identidad*, diciembre 2009, vol. 1. 49-64.

Los actos performativos son modalidades de discurso autoritario: la mayoría de ellos, por ejemplo, son afirmaciones que, al enunciarse, también encarnan una acción y ejercen un poder vinculante.<sup>44</sup>

Es, ciertamente, necesario tomar herramientas de la semiótica en el performance de los Drag, así como determinar qué factores influyen en la construcción de un imaginario que desarrolla estéticas diferentes, que pueden ir desde un vestuario tipo Hollywood a formas más extravagantes, como en el caso del *Drag Monster*.

---

<sup>44</sup> Butler Judith, “Críticamente subversiva” En *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Icaría Editorial: Madrid. 2002.

## 2.3 Imaginarios de género en la construcción de un personaje Drag

El cuerpo es una superficie que inscribe sucesos, conceptos y significados. La masculinización y la feminización de los cuerpos son principalmente construcciones culturales impuestas por la norma social.

Bajo la perspectiva de estos sistemas tradicionales, el travestismo y lo Drag son desviaciones de la norma de la estructura binaria y opuesta que fundamenta su base en la naturaleza y la biología y que se permiten únicamente en espacios como el carnaval:

(...) Una de las razones de la supervivencia del carnaval podría ser su naturaleza subversiva, su capacidad de ofrecer aquella otra realidad que, aun estando constantemente presente, es inconsiderable en el curso de las cosas por su congénita rebeldía. Las categorías carnalescas son las del mundo boca abajo (mundo del revés), la abolición del orden jerárquico (libre contacto entre las personas), la mezcla de valores, pensamientos, fenómenos y cosas (sagrado y profano, sublime e ínfimo, sabio y bobo), la profanación (sacrilegios carnalescos, obscenidades y parodias).<sup>45</sup>

Como se ha explicado anteriormente, la identidad está fuertemente marcada por normas sociales y culturales que delimitan nuestro proceder. Principalmente estas reglas sociales nos indican cómo vestir y actuar. “La mirada, la sensibilidad visual dirigida, se construye desde esta autoconciencia corpórea, y de ella, a la vez, surge el arte, la imagen que intenta traducir esta experiencia sensorial y apelar a la sensibilidad en su receptor”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Segarra, Marta, y Carabí, +Angels (eds): *Nuevas masculinidades*, Icaria, Barcelona, 2000.

<sup>46</sup> Vázquez Rocca, Adolfo (2007), “Baudrillard: Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de objetos” *Eikasia. Revista de Filosofía*, año II, 9 (marzo 2007). Universidad Complutense de Madrid <http://www.revistadefilosofia.org> - Consultado: 16 de enero de 2014

Para Greimas (1987) el tema del “vestir” no es un acto simple, sino una actividad compleja que mezcla la estética con las normas culturales, en el marco de un proceso que implica reflexión y emoción, convirtiendo al cuerpo vestido en una categoría semiótica cuya relación no es nada casual. En el acto de vestir hay un gesto arquetípico carnavalesco que consiste en disfrazar, travestir, producir sentido sobre el cuerpo.

El teatro Drag permite pensar los cuerpos desde otras miradas, generando una dualidad tanto estética como identitaria. En lo Drag crear es jugar. Debido al carácter ambivalente que posee, lo drag oscila entre el arte, el performance y el estilo. Así, el vestuario es un dispositivo lleno de significados, centrándose principalmente en el sistema de las representaciones de género que desafía el orden conceptual y lógico del deber ser.

Bajo este esquema, la representación Drag se podría, de alguna forma, comparar con la lógica del carnaval, que es una lógica de la ambivalencia, de la transición y de la metamorfosis, que busca romper con las demarcaciones establecidas y abraza las identidades múltiples.

Esto último puede explicarse al analizar que para los artistas Drag, su personaje nunca está acabado, es un proceso en movimiento, en estado de construcción permanente, *alter egos* con personalidades independientes e historias que evolucionan con el tiempo.

En realidad, esta creación surgió de las minorías sexuales como una forma de resaltar momentos de la vida. Quien vive en el mundo Drag se desenvuelve en la creación de nuevas imágenes y formatos de la existencia del ser. Es un tema protestatario con varias ramas de expresión, entre ellas el teatro.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Entrevista a artista Drag realizada el 20 de enero 2014.

Para los artistas *Drag*, el personaje que representan es una construcción en la que juegan tanto los elementos simbólicos como los estéticos. La preparación del personaje puede tardar entre una y dos horas. Parte de los lineamientos básicos de la construcción del personaje son los detalles exagerados, los brillos, los colores vistosos y los complementos llamativos. La idea general es que el vestuario y el maquillaje deben lograr una “fantasía colorida, exuberante, llena de creatividad. El dominio escénico también es muy importante: no solo debe verse fabuloso, el artista *Drag* debe tener actitud y fuerza en el escenario”.<sup>48</sup>

En este sentido, la actuación implica una visibilidad cargada de exageración:

(...) Transformarse en una exuberante mujer de rasgos exagerados para Ricardo Herrera, de 40 años, tiene su precio, en especial cuando no se posee una cintura de avispa, labios carnosos ni pechos voluminosos. Eso en el mundo de los *Drag Queens* no es un impedimento. (...) Nada los detiene. Cubren sus gruesas cejas con varias capas de base, luego agregan unas líneas más delgadas. Sus ojos ahora lucen más vistosos, bañados unos con sombras verdes y otros de color morado. A estos agregan largas pestañas postizas pegadas con una goma ultra-resistente para que no se desprendan fácilmente. Una vez maquilladas viene una de las partes más difíciles, además de colocarse la cabellera, es esconder su órgano viril. Darangeles lo hace con mucha precaución para evitar lastimarse. Para ello utiliza un interior ajustado pero también suele cubrírselo con cinta de embalaje. Luego vendrá el corsé y el vestido. Al final se coloca la peluca.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Entrevista a artista *Drag* realizada entre julio y noviembre del 2013 como parte de la recopilación de información de este trabajo.

<sup>4949</sup> Diario El Universo “*Drag Queens, una transformación hecha espectáculo*”. Nota del 28 de mayo del 2012 En: <http://especiales.eluniverso.com/underground/drag-queens-una-transformacion-hecha-espectaculo/> - Consultado: 15 de julio 2013

La transformación de un artista *Drag* va más allá de un diseño estético, y por ello es importante realizar un análisis semiótico de los símbolos empleados en cada vestuario y en cada personificación.

Los maquillajes tan elaborados y el vestuario de estilo exuberante persiguen conseguir la fascinación entre los suyos, pero principalmente el impacto ante el espectador.

La reacción del público puede ser de agrado o desagrado, pero la presentación de un *Drag* tiene por objeto el lograr que se repiense el concepto de la identidad de género buscando la reflexión y la redefinición de los conceptos previamente establecidos en la sociedad, a través de la parodia.

El artista *Drag* construye una obra desde la corporeidad, usando la teatralidad exagerada y los accesorios como herramientas que le permiten desenmascarar los códigos del género. Así, no se trata únicamente de una estética sino de una forma de redefinir la identidad y convertir lo ridículo en impactante a través de la exageración, permitiendo la convergencia de lo femenino y lo masculino en un solo ser.

La actuación del *Drag* es artificio, exageración, controversia, pero ante todo son nuevos códigos de representación. No pretende específicamente la imitación, aunque en ocasiones puede tender al homenaje, sobre todo en los estilos tipo Hollywood, como una representación de espacios de la estética del glamour, que en muchos casos es tomada por las casas de moda para diseños de alta costura con estilo lujoso y muy elaborado. Pero siempre existe una tensión del estereotipo.

Los cincuenta minutos de maquillaje son valiosos para Raymond (Baldomero), dueño de un circo y Daniel (Félix), futura diva: Los segundos pasan y alimentan el cuerpo, la piel; así, la historia finaliza en un estallido de desilusión y éxtasis, en el cual el vestuario sólo es la decoración de dos seres nuevos. Las luces se apagan, el maquillaje se retira, el vestuario queda en el armario, el personaje descansa en la dimensión de un mundo

ilusorio. Con la ropa puesta y los labios pintados, Daniel sólo da una recomendación, “Hay que tener cuidado al interiorizar un personaje; como en cualquier teatro, es necesario apropiarse de la obra, pero no hay que olvidarse de lo que se es en la realidad; existe una línea muy delgada que no se debe pasar”.<sup>50</sup>

Para Daniel Moreno hay personajes fuertes, con personalidad y conflictos propios. Es una especie de bipolaridad que hace fluir las características del personaje en escena. Lo importante es que la puesta en escena, el maquillaje, el vestuario, los accesorio, todo pretende impactar y generar una experiencia lúdica.

No es cuestión de ponerse un calzón y un sostén y decir ser drag. Es sacrificar tu ser para crear otro ser que divierta a otros.

El nombre del personaje de Daniel es Sarahí Baso, aquel en el que se viste como si fuera su propio cuerpo. Sin embargo, a través de los 14 años de trabajo en el performance Drag ha desarrollado diferentes personajes, de los cuales los que más interpreta en sus representaciones son La Paca y Virlo, un duende de piel escarchada, siendo la primera la más relevante.

La Paca salió de unas ideas esbozadas en la obra “Guiova el travesti”<sup>51</sup> que de una frase se convirtió en una obra y luego en un personaje recurrente de Daniel, debido principalmente a la fuerza que encuentra en él y a la que describe como: “mi primer monólogo, mi primer encuentro a solas con el escenario; mi amiga, mi cómplice, mi salvadora, la viajera, la frontal, la que me enseña a amar mi oficio teatral”.

En general, los personajes *Drag* son creados como se crea un personaje desde las técnicas de actuación tradicionales: tienen un presente y un pasado, un nombre una

---

<sup>50</sup> Entrevista a artista Drag, raelizada el 20 de julio de 2013.

<sup>51</sup> Moreno, Daniel (2010), *Kitus Drag Queen*, FONSAL: Quito.

historia... Están sujetos a evolución y a un crecimiento personal que puede o no ser paralelo al de su posesionario.

En el caso de otro de los artistas Drag que participan eventualmente en el Dionisos, Miguel\*, la construcción de su personaje inició con el gusto que él tenía por el modelaje. El personaje nació, entonces, como una modelo transformista que luego pasó al teatro y se convirtió en actriz, lo cual implica que puede cambiar física y emocionalmente según lo requiera el papel que deba representar. Su personaje no solo tiene una profesión, sino una personalidad específica, bien definida: es emocional, directa: “a ella no le gustan las máscaras, así que dice lo que piensa”.

Para los entrevistados, la construcción de un personaje Drag pasa básicamente por la caricaturización de la imagen de lo femenino o la exacerbación de lo masculino, según sea Queen o King. El vestuario escandaloso y el maquillaje exuberante, la barba, las pelucas... apelan al performance escénico.

Sin embargo, para algunos artistas Drag entrevistados el teatro Drag no pretende explotar el aspecto meramente sexual o de género, que podría estar más relacionado con el tema GLBT, considerando que el tema de abanderar la aceptación y la reivindicación es un tema que podría entrar ya en desuso dentro del espacio del teatro: “personalmente, no quiero caer en la victimización del tipo gay; prefiero priorizar el arte”<sup>52</sup>.

El teatro *Drag* usa mucho la temática social en sus representaciones, mientras que el espectáculo *Drag* clásico se mantiene más que nada en el uso de la fonomímica. De acuerdo con Daniel Moreno, el teatro busca ir más allá. La exageración de los rasgos, casi caricaturizando la exteriorización de los géneros, busca impactar al espectador. No se trata, entonces, de mezclar lo físico y lo emocional como suele

---

<sup>52</sup> Artista Drag entrevistado, que ha participado en presentaciones en el Dionisos. Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2013.



hacerse en el teatro tradicional, sino el buscar estructurar un personaje original, único pero a la vez oscilante.

### CAPÍTULO 3

#### ESTRATEGIAS Y POLÍTICAS DE GÉNERO EN EL PERFORMANCE DRAG

Debemos ver los rituales como lo que son: cosas completamente arbitrarias,  
atadas a nuestro modo de vida burgués; es bueno  
—y ese es el verdadero teatro— trascenderlos en ánimo lúdico,  
con fines de juego e ironía; está bien ser sucio y barbado,  
llevar el cabello largo, verse como una niña si uno es niño (y viceversa);  
deberíamos "poner en juego", exhibir, transformar y  
revertir los sistema que silenciosamente nos ordenan al respecto.

Michel Foucault

La teoría presentada por Judith Butler, punto de partida de la mayoría de estudios sobre género y sobre lo *queer*, y de este trabajo en particular, tiene la capacidad de articular una potente propuesta reflexiva sobre la constitución de la identidad, pensada como el resultado de un contexto histórico-social de relaciones de poder.

Ciertamente esta ruta de aproximación ya fue abierta por Michel Foucault cuando en sus reflexiones sobre la historia de la sexualidad explicó cómo ésta es más que nada un “dispositivo”, es decir una construcción discursiva y material de carácter cultural que en el capitalismo adquiere una condición hegemónica que legitima el heterocentrismo sexual al negar la posibilidad de otras formas de sexualidad o

sexualidades periféricas, y todo aquello que se salga de la normatividad hegemónica en la sociedad.<sup>53</sup>

Este pensador dejó claro que en la disputa discursiva, la representación de la diferencia es el resultado de un proceso de clasificación social relacionada con los imaginarios sociales; se trata de una construcción arbitraria, basada en la necesidad del hombre de clasificar el mundo para darle sentido. Después de todo, la denominación es un ejercicio de poder que implica una regulación especial del mundo, que delimita y segrega, estableciendo límites que dejan por fuera aquello que no se enmarca en el juicio de normalidad establecido.<sup>54</sup>

Aquí vale la pena considerar adicionalmente la propuesta de Spivak<sup>55</sup>, que analiza las formas cómo el subalternizado llega a ocupar una posición discursiva desde la que normalmente no puede hablar o responder al poder, aunque sí hay la posibilidad de poner en práctica políticas de resistencia y posicionarse desde la astucia para luchar contra la norma impuesta.

De acuerdo con la posición de Spivak, el performance *Drag* sería una forma de resistencia de los cuerpos desde “el margen”, que busca visibilizar lo que se niega por excéntrico (fuera del centro). Así, desde la teoría *queer*, lo masculino y lo femenino no son concebidos como categorías estables, sobre todo cuando se incorpora el cuerpo como elemento que establece la identidad de género.

En el campo académico, es a partir de mediados del siglo pasado que el género se convirtió en una categoría de estudio, en una propuesta teórica que buscaba analizar

---

<sup>53</sup> Foucault, Michel (1993). *Historia de la Sexualidad* Vol. I, II y III. México, FCE, 5a. ed., 1993.

<sup>54</sup> Guarme Cabello, Blai, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Editorial UOC, Barcelona 2004.

<sup>55</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” En: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf) – Consultado: 20 de Febrero 2014.

inicialmente las relaciones entre sexos, y principalmente estaba enfocada en constituirse una apuesta política por eliminar las desigualdades sociales entre hombre y mujer.

Es más reciente la aproximación que busca analizar el género incorporando diferentes perspectivas, sexualidades y contextos, enfocándose tanto en las relaciones de poder existentes entre géneros, como en las nuevas formas de ser.

Desde esta nueva perspectiva, el género no es una categoría cerrada, sino una construcción social, una formación en la que intervienen el lenguaje, el contexto histórico y cultural, así como las prácticas y representaciones simbólicas de los individuos:

(...) los estudios de las relaciones de género permiten comprender que el poder se representa como un fenómeno diferenciado, una de cuyas formas de legitimación ha sido el género. El género es una categoría central de la realidad social, cultural e histórica, y de la percepción y el estudio de dicha realidad.<sup>56</sup>

La teoría *queer*, por su parte, representa una especie de “zona gris” en el esquema de identidades, un cruce de límites que admite aquello que se encuentra por fuera de los papeles de género tradicionalmente aceptados y usualmente ligados a la complementariedad de la identidad sexual binaria. Esta ambivalencia, que parte desde la identidad de género, por un lado, y desde los movimientos por los derechos de sexuales y de género, por el otro, debe ser analizada como un tema transversal que cuestiona las categorías binarias de naturaleza/cultura, público/privado, producción/reproducción e, incluso, masculino/ femenino; pensada como un proceso en permanente producción.

(...) el cuerpo es una situación, un conjunto de posibilidades; y el género es una fantasía puesta en marcha mediante los estilos corporales que constituyen sus

---

<sup>56</sup> Garrido, Hilda Beatriz. “La historia de las mujeres y los estudios de género en la Universidad Nacional de Tucumán” En: [http://www.archivo.unt.edu.ar/attachments/059\\_garrido2.pdf](http://www.archivo.unt.edu.ar/attachments/059_garrido2.pdf) - Consultada el 20 de febrero de 2014.

significaciones. Propone la idea de parodia de género, capaz de mostrar los mismos límites que lo conforman. De esta forma, las prácticas socialmente atribuidas a uno u otro género pueden convertirse en estrategias subversivas, en tanto que reappropriación y negociación de significados. Transexuales, travestis, Drag Queen, butchfemme revelan la estructura imitativa del género en sí, además de su contingencia, parodiando la idea misma de un original.<sup>57</sup>

De manera similar a lo *queer*, lo *Drag* cuestiona las políticas de identidad de género. En lo *Drag* el cuerpo es espacio de inscripción de discursos. El cuerpo es, de alguna forma, el campo de batalla donde se define la identidad de los sujetos, en las prácticas y usos que los individuos hacen de él: “[e]l cuerpo es un discurso puesto en acción, elemento de choque y protesta (...) [Es] una superficie salpicada de discursos de orden masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso subvertir.”<sup>58</sup>

Es precisamente en la corporalidad *Drag* donde se puede encontrar una pluralidad de interpretaciones, ampliando la posibilidad de las diferentes deconstrucciones y re-significaciones, expandiendo la libertad del espectador para ver el performance desde una multiplicidad de significados. Es desde esa multiplicidad que analizaré el Teatro Drag, trabajando tanto desde la perspectiva del performance como desde la perspectiva de la corporalidad, y cómo ésta es recibida por los asistentes a las producciones teatrales del Teatro Dionisios.

---

<sup>57</sup> Casado Aparicio, Elena, “Cyborgs, nómadas, metizas...Astucias metafóricas de la praxis femnista”, en *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1999 pp.41 59.

<sup>58</sup> Escudero, Jesús Adrian. “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)” En: <http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/Esteticas%20feministas%20ANHA0303110287A.pdf> – Consulta: 22 de febrero de 2014.

### 3.1 El Teatro Drag

Para entender el *performance* de un artista *Drag* es preciso poner en contexto el teatro *Drag* como espacio de expresión y visibilización, y a la vez, como forma de reivindicación del género desde lo estético y lo político.

El teatro *Drag* es una suerte de “meta-teatro”<sup>59</sup> donde todos los personajes en escena representan a otros personajes, ya sean estos femeninos o masculinos. La representación, el vestuario y el maquillaje son una forma de comunicar su presencia y lograr una visibilidad que no de oportunidad a la negación de su existencia como grupo social con opciones diferentes.

El artista *Drag* construye una obra principalmente desde las técnicas del cuerpo, usando accesorios, vestuario y la teatralidad exagerada como herramientas que buscan subvertir los códigos del género, en una propuesta estética y de *performance* que busca redefinir la identidad a través de la sátira.

El término hace también relación al aspecto teatral, donde se enmarca la forma de representación de los *Drag*, rehaciendo al cuerpo y sus prácticas como una parodia de posibilidades de identificación de géneros y sexos, lo que contribuye a la ruptura de los estereotipos rebelándose contra las normas establecidas por lo social. Es una especie de disrupción en contra del sistema que explica Pierre Bourdieu en su obra *La dominación masculina* (Éditions du Seuil, Pari, 1998):

El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción

---

<sup>59</sup> Consideramos meta-teatro toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc..., y como expresión meta-teatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca. El meta-teatro es, pues, la expresión formal de una literatura de confrontación (Tomado de <http://es.scribd.com/doc/6698402/034-El-Concepto-de-Metateatro> - Consultado el 20 de junio de 2014).

incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí (...). La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos (...).

El teatro Drag es, precisamente, una suerte de búsqueda del otro y de lo otro en uno mismo, un performance que revelaría la ambigüedad de los géneros dentro de cuerpos claramente sexuados. Es una herramienta de expresión que mezcla lo lúdico con la crítica a los esquemas binarios, un estilo artístico que puede tener su origen en el teatro *burlesque*.

El Teatro burlesque, como arte escénico, tiene su origen en la representación de piezas cortas y musicales que parodiaban situaciones o hacían burla de ellas. Se trataba, más que nada, de un espectáculo pensado como divertimento que caricaturizaba el mundo, especialmente el de las clases altas<sup>60</sup>.

Una de sus principales características era la exageración de los rasgos, tanto en el vestuario como en el maquillaje. El espectáculo buscaba, principalmente, ridiculizar aquello que la sociedad exaltaba como alta cultura, como, por ejemplo, los dramas shakespirianos.

Una de las modalidades del espectáculo burlesque era el *travesti*, un tipo de representación en la que se ridiculizaban los roles de género recurriendo al travestismo, y cuyo propósito era, principalmente, hacer reír al espectador.<sup>61</sup>

Esta forma teatral usaba tanto Drag Queens como Drag Kings para representar los géneros desde una lógica carnavalesca del mundo al revés, en la que hombres

---

<sup>60</sup> Allen, Robert G. *Horrible hermosura: Cultura burlesque y estadounidenses*. Universidad del Carolina del Norte, Chapel Hill, 1991,

<sup>61</sup> André, Naomi Adele. *Voicing Gnedr: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth Century Italian Opera*. Indiana University Press. Indiana. 2006.

interpretaban papeles femeninos y las mujeres actuaban papeles masculinos, cada uno con la indumentaria del otro, parodiando así los roles socialmente aceptados.<sup>62</sup>

Aunque existen otros espectáculos relacionados con el Burlesque, como el vaudeville y el cabaret, es el arte de la parodia lo que nos interesa analizar, por su relación con el Teatro Drag, pues sin lugar a dudas, lo que más llama la atención de una presentación *Drag* es la teatralización hiperbólica de la femineidad y la masculinidad desde una producción estética que se basa en una noción performativa claramente transgresora.

El vestuario escandaloso y el maquillaje excesivo, en el caso del *Drag Queen*, o los postizos y la postura masculinizante, en el caso de los *Drag King*, son elementos estéticos que apelan a lo artístico, al performance escénico, pero también encierran elementos de un alto contenido político.

Es interesante resaltar que mientras el teatro *Drag* usa mucho la temática social en sus presentaciones, el espectáculo *Drag* clásico es esencialmente fonomímica, imitación de íconos mediáticos que marcaron época.

El teatro Drag busca ir más allá que la mera espectacularización como telón de fondo. En esta representación teatral la actuación implica además un desfogue de aquello que no se puede decir en otros espacios, aquellos pensamientos, ideas o temas políticos que pueden ser temas de difícil tratamiento en discursos convencionales o que incluso son socialmente considerados como tabú.

El acto performativo que el Teatro Drag pone en escena permite la articulación de actos políticos, culturales e identitarios, desde una postura disidente, que pretende ser parodia, arte y crítica desde la estética del cuerpo.

---

<sup>62</sup> Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press. Chicago, 1972.



Es, en esencia, una propuesta política que pretende deconstruir y transformar a través de diversas herramientas dramatúrgicas, representando roles, espacios, acciones, gestos, relaciones desde una perspectiva diferente a la que se ve en el marco de una sociedad de corte patriarcal. Parte de una propuesta de subversión y crítica, como política de resistencia y espacio de resignificación, enmarcada en la representación de lo lúdico e irreverente, a través del uso de estereotipos que ridiculizan lo socialmente aceptado.

En este marco, resulta importante analizar qué efecto tiene el manejo de los estereotipos y de las representaciones en el público que asiste a las funciones, ya que aunque el performance Drag busca desafiar los marcos existentes de los roles de género, surge la cuestión de si sus representaciones son elementos deconstructores de las políticas de género o dan lugar a interpretaciones ambiguas que pueden reforzar estereotipos tanto masculinos como femeninos.

Para analizar este tema realizaré un estudio de cómo y desde qué prácticas el performance Drag presentado en el Teatro Dionisios de Quito, reconstruye o refuerza los roles de género, estudiando el espacio teatral no como texto aislado, sino dentro de un contexto sociocultural y comunicacional que permita entender, tanto los elementos de una puesta en escena como los códigos de la representación.

Lo Drag, como espectáculo en la escena de Quito, tiene más de 16 años de existencia, aproximadamente el mismo tiempo que tendría la propuesta política-social del movimiento GLBT.

El activismo de género en Quito ha encontrado diversos espacios de lucha. Uno de ellos es el Teatro Dionisios, lugar de espectáculo Drag que a través del performance busca crear posibilidades de democratización de espacios y de visibilidad, según lo explica uno de sus fundadores.

Para Daniel Moreno el Teatro Dionisios, espacio creado junto con Manuel Acosta a finales de los años '90, nació con el propósito de generar un sitio para la diversidad, pero también para dar cabida a un tipo de performance que no tenía otro lugar de expresión.

En un momento histórico y político en el que ser gay era considerado un delito, el Teatro Dionisios se convirtió en un lugar para el activismo GLBT, que buscaba no solo mostrar las formas diferentes de ser, sino también la posibilidad de la democratización de espacios para el arte “otro”, como lo declara Daniel en varias de las entrevistas realizadas.

Para Daniel, el Teatro Dionisios, a través de las funciones Drag que en él se presentan, es un espacio de activismo por la diversidad de género y por lo GLBT, que busca, a través del performance, una puesta en escena de elementos que rompan con los esquemas de roles de género.

Con 16 años de historia, y ubicado en la calle Manuel Larrea, entre Checa y Riofrío<sup>63</sup>, sector centro de la ciudad, el Dionisios funciona como un café teatro donde se presentan por temporadas algunas de las 35 obras que posee en repertorio, con los más de 30 personajes creados por Daniel Moreno, quien trabaja como artista drag, director de teatro, guionista, diseñador de vestuario y anfitrión del lugar.

Pensado como espacio en constante construcción, el Dionisios es el único teatro Drag de la ciudad, debido, según la explicación que da Daniel Moreno, a que en el país no se considera al performance Drag como un arte, sino como una expresión de la cultura homosexual o lésbica.

(...) hacer drag puede ser tomado como oficio poco serio, “cosa de locas, no se mira el compromiso dramático, actoral, escénico. Por ello las luchas no son exclusivamente

---

<sup>63</sup> Ubicación del Teatro al momento de la redacción de esta Tesis.

contra los prejuicios sobre la homosexualidad, también lo son por la dignidad que significa el trabajo teatral<sup>64</sup>

De acuerdo con Daniel, lo que buscan los performance Drag Queen y Drag King que se presentan en el Dionisios es el divertimento, pero también la búsqueda de una mayor visibilización de las identidades periféricas, una forma de expresión que busca romper esquemas e intentar que el espectador, sobre todo para aquel que acude por primera vez a ver el espectáculo, esperando que surja un empuje un cuestionamiento de la existencia de un sistema único binario.

En su libro *Kitus Drag Queen*<sup>65</sup>, Daniel Moreno expone las obras más representadas, las más significativas y aquellas con mayor impacto que se han presentado en el Dionisios: “La convención anual de los monstruos”, “Con sabor a veneno”, “Cuarto interno”, “Escrito con sangre por un poeta loco”, “La Paca”, “Mujer de casa”, “Umbral de flores”, “Divas”, “Día de cada día” y “Uno de tres”.

Cada una de estas obras intenta retratar una realidad, dentro de una identidad muy ecuatoriana, con un lenguaje fácil que busca acercar a los personajes a su público. Algunas narran historias urbanas (“Mujer de casa”). Otras nos llevan a un mundo fantástico (“La convención anual de los monstruos”). Y aquellas más significativas para su autor, relatan historias basadas en sus propias vivencias: “Divas” es una obra presenta a una artista transgénero que después de alcanzar el éxito se pierde en el mundo de la fama y del egocentrismo, despreciando a todas las personas que le rodean. ‘Con sabor a veneno’ es un trabajo humorístico, basado en una serie de situaciones recopiladas por el autor, y que aborda las circunstancias de dolor y rencor que rodea la vida de tres personajes. “La Paca” es la historia de un viejo Drag que trata de relatar

---

<sup>64</sup> Moreno, Daniel (2010), *Kitus Drag Queen*, FONSAL: Quito.

<sup>65</sup> *Ibíd.*

al público diferentes etapas su vida, pero que en el camino el peso de los recuerdos lo lleva a meditar sobre las máscaras que todos llevamos.

En estas obras, como en las demás del repertorio, se mezclan temas de activismo de género, la marginalidad, el machismo, el amor, el abandono, la comedia y la tragedia, la denuncia, la ironía... Todo se entrecruza en un performance que bordea el activismo y el espectáculo.

### 3.2 Corporeidad, estética y performance

Las manifestaciones corporales que implican gestos, ademanes, posturas, miradas, etc., permiten establecer significaciones en relación con el mundo a través de los sentidos. Estas manifestaciones permiten, además, la apropiación del espacio y del tiempo, transformándolo, insertándose activamente en él.

La temática del cuerpo y su accionar pueden entenderse mejor desde la perspectiva que plantea David Le Breton<sup>66</sup> en la que el cuerpo es un eje articulador entre las personas y el mundo exterior, produciendo permanentemente sentido mientras la sociedad trata de disciplinarlo para enmarcarlo dentro del comportamiento marcado como normal.

Ahora, desde la visión de Mario Perniola<sup>67</sup>, en la actualidad existe una nueva noción de cuerpo y una nueva sexualidad que se vuelve visible en las manifestaciones culturales como el performance y otras formas estéticas de representación.

Como ya se indicó anteriormente, desde la perspectiva de Butler el género es una construcción que se encuentra en un continuo proceso de resignificación, se reconfigura desde el lenguaje, desde la corporalidad y desde toda forma de comunicación, pues los sujetos estamos contruidos cultural y lingüísticamente.

Desde el punto de vista de quienes realizan performance Drag, el tema del cuerpo es claro, sobre todo en lo que se refiere al disciplinamiento del cuerpo femenino:

De pronto te das cuenta que te escondes o que te expones con el cuerpo, que ocupas la mitad del espacio, eres consciente de cómo te sientas para no tocar al de al lado, de cómo comes o hablas... Cómo todo está lejos de ser una opción libremente elegida: es fruto de un aprendizaje y un disciplinamiento encarnado en la diferencia sexual. (...).

---

<sup>66</sup> LeBreton, David (2007). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión: Buenos Aires.

<sup>67</sup> Perniola, Mario (1998). *El Sex- appeal de lo inorgánico*, Trama: Madrid, Trama.

Llegas a ser consciente que tus gestos, tu porte y tus ademanes más íntimos están reproduciendo posiciones generizadas y que tienes cierta capacidad para desaprenderlos y elegirlos. Te los has apropiado y ya no le pertenecen a nadie más que a ti<sup>68</sup>.

Bajo esta perspectiva, el cuerpo se convierte en un medio y en un espacio de disputa política. Así, el performance de un *Drag* tiene dos objetivos: crear una representación que no sea vista por el espectador en forma pasiva y lograr una experiencia enfocada hacia una acción política.

Como lo explica Beatriz Preciado, hoy en día emergen nuevas interpretaciones sobre los conceptos de feminidad y masculinidad, sexo y sexualidad, nuevos códigos culturales de representación que no solo replantean los límites entre lo privado y lo público, sino que convierte el cuerpo en acción política.

Liset Coba<sup>69</sup> explica lo que implica vestirse de Drag, desde la historia de Saraí, nombre del personaje Drag de Daniel Moreno:

El cuerpo de Saraí –como el de cada personaje- es prestado, le pertenece a Daniel el gordito, chistoso, es el quien sacrifica su cuerpo. (...) El cuerpo puede ser soledad, una herramienta de arte, la cadencia del cuerpo y los ecos del ritmo de la bohemia; cada cuerpo y su historia ocultada. Cada cuerpo y sus máscaras, sus dolores, sus placeres, sus rebeldías. Cuando se acaba la función, Saraí se quita los tacones, se limpia el maquillaje, conversa con sus amigos cuan loca ha sido la noche. (...) Vestirse de Drag es arrancarse la piel para parodiar la norma de los sexos.

La práctica del teatro *Drag* y del performance *Drag* puede, en general, entenderse como un camino hacia la deconstrucción y resignificación de los márgenes

---

<sup>68</sup> (Lucas) Platero, Raquel "La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicasos, camioneras y otras disidentes" En: <http://www.trasversales.net/t17rq.htm> - Consultada: 12 de marzo de 2014.

<sup>69</sup> Moreno, Daniel (2010), *Kitus Drag Queen*, FONSAL: Quito.

de las convenciones sobre género y sexualidad. Ambos son agenciamientos políticos y sociales que se oponen a las prácticas normativas, con base en la exuberancia y en la exacerbación de algunos de los elementos que caracterizan a lo femenino/ masculino en la sociedad, sin perder elementos propios de la identidad biológica, pero mostrando que el género es principalmente una construcción.

Es innegable que, la personificación de un Drag es un ritual, un proceso que pasa por los accesorios (ropa, vestido, maquillaje), transformando el cuerpo y usándolo como escenario de resignificaciones. Precisamente eso es lo importante del performance *Drag*: que ofrece la posibilidad de jugar con el cuerpo, cuestionando lo dado y desmitificando la “carne disciplinada”. Cada presentación es un ritual de vestirse, desvestirse y volverse a vestir, creando formas, ocultando otras.

El *Drag*, con su cuerpo, desborda los límites del género y los supera. Trae a lo cotidiano el carácter subversivo del carnaval, juega con las categorías de ser y parecer y lo hace poniendo en relación tres factores: el sexo biológico, la identidad sexual y la imitación/parodia de la identidad sexual. (...) el *Drag* excede el sistema sexo-género y demuestra que el género, como la identidad sexual, es una ilusión, una construcción, una máscara, un travestismo, cuya única consistencia está en la cantidad de repeticiones inconscientes que consigue producir<sup>70</sup>.

El artista *Drag* construye una obra desde la corporeidad, usando la teatralidad exagerada y los accesorios como herramientas que le permiten desenmascarar los códigos del género. Así, no se trata únicamente de una estética sino de una forma de redefinir la identidad y convertir lo ridículo en impactante a través de la exageración, permitiendo la convergencia de lo femenino y lo masculino en un solo ser.

---

<sup>70</sup> Mirizio, A., “Del carnaval al drag: La extraña relación entre masculinidad y travestismo” en Segarra, M., Carabí, A. (eds.) *Nuevas masculinidades*, Icaria, Barcelona, 2000, pp. 143-144.

En tres ocasiones he observado la transformación de un artista Drag Queen<sup>71</sup>, proceso que lleva horas de duración y en el que se maneja cada detalle con especial cuidado. En una sociedad marcada por lo inmediato y lo temporal, la estética Drag es una ruptura total con lo establecido. No solo que abre la opción de nuevas percepciones, generando sentidos varios y diversos, sino que busca en el exceso un placer de los sentidos.

Daniel Moreno expresa que la idea detrás de cada transformación es lograr el impacto en el público, siendo cada detalle de gran importancia para lograrlo. Solo en el maquillaje pueden tardar una hora, pues es necesario borrar las facciones con la base para volverlas a crear con el maquillaje. La transformación del resto del cuerpo, toma un tiempo menor, aunque se trata igualmente de una labor realizada con cuidado y detalle.

La estética Drag es en gran medida el resultado de un collage de la cultura popular, con íconos hipersexuales como Marilyn Monroe, Madonna, James Dean o Freddy Mercury como prototipos de la femineidad y la masculinidad por excelencia.

Pero ante todo, es una estética de la subversión, de las micropolíticas de género, que desafía las normas establecidas.

Las prácticas camp, tanto Queen como King, crean un espacio de visibilidad propio a la cultura marica, bollera y trans, a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de la feminidad y la masculinidad de la cultura popular dominante. No sólo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos queer. Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo

---

<sup>71</sup> No he tenido oportunidad de presenciar la preparación de un artista Drag King, aunque en ambos casos el proceso tiende a ocultar los rasgos masculinos o femeninos e hiperbolizar los del género a representar.



de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Preciado, Beatriz. "Género y Performance" En: <http://www.hartza.com/performance.pdf> Consultado el 3 de septiembre de 2013.

### 3.3 Parodia, crítica y performatividad en lo Drag

La performatividad Drag está basada en una estética del artificio. Como diría Ru Paul, famoso Drag Queen afroamericano: "Este cuerpo no significa nada, apenas es el traje que viste nuestras almas. Nacemos desnudos, el resto es artificial".

Desde la teoría de Judith Butler, la performatividad está en el género como concepto imitativo y representativo, donde la identidad se construye a través del hacer. Este concepto está basado en la teoría de la representación centrada en las artes, principalmente en el teatro, que explica lo performativo en relación con el proceso de generar, jugar, evaluar, repetir y recordar conductas.<sup>73</sup>

Sin embargo, en el performance Drag hay un uso de estos elementos pero con un fuerte componente político y de activismo que no se puede dejar de lado al analizarlo:

Una definición genérica de performance como proceso de repetición regulada (que abarca desde el ritual a la mascarada, pasando por el travestismo o las representaciones paródicas) permite asociar este concepto con la idea de performatividad como acto lingüístico y a su vez evitar la excesiva estetización que ha adquirido el término en el mundo del arte (donde se ha neutralizado su carga política). Las teorías queer, que nacen de un cruce metodológico y disciplinario, han explicado el género en términos de performance, una tesis que en los textos fundacionales de Judith Butler se desarrolla a partir del análisis de la cultura Drag Queen.<sup>74</sup>

Tal vez en este punto sea interesante recordar mi primera experiencia en un performance *Drag*, ocurrida hace poco más de cuatro años, cuando Daniel Moreno hizo una presentación en el Paraninfo de la Universidad Andina Simón Bolívar. En aquel

---

<sup>73</sup> Schechmer, Richard, *Estudios de la representación: Una introducción*, Fondo de Cultura Económica: México, 2012

<sup>74</sup> Resumen de las sesiones de trabajo impartidas por Beatriz Preciado En: [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=425](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425) – Consultada: 4 de mayo de 2014.

momento mostró dos obras, una comedia y un melodrama, cada una desde diferentes personajes, pero siempre desde una postura crítica a las normas dominantes en la sociedad.

El personaje principal en una de estas obras era “La Paca”, un personaje que el mismo Daniel reconoce como fuerte, como si de alguna forma la personificación estuviera más allá de su control. “Le tengo un poco de miedo”, dice Daniel, “porque no dice las cosas: las escupe, las vomita”. En este caso el personaje se convierte en un *alter ego* que puede decir todo aquello que el otro silencia. Un medio de expresar más libremente todo lo que la sociedad limita y prescribe. La transformación implica una conversión, una mutación profunda, pero también una búsqueda del sí. Por eso los personajes están en constante evolución.

En el caso de otro de los artistas entrevistados, la construcción de su personaje inició con el gusto que él tenía por el modelaje. Así, en la obra el personaje no sólo tiene una profesión, sino una personalidad específica y bien definida; en este caso “Dominique”<sup>75</sup> es emocional y directa: “a ella no le gustan las máscaras, así que dice lo que piensa”, cuenta este artista Drag.

Todos los elementos escénicos del teatro *Drag* -desde el vestuario, la gestualidad, los hábitos, la actitud e incluso las formas- está encaminado a crear una personalidad que se presenta con contundencia y exuberancia ante el público. Como lo expresa Cruz Veneno<sup>76</sup> “Hay un rasgo que hace lo Drag: es el *queen*! Es la diva”.

La transformación de un artista *Drag* va más allá de un diseño estético, pretende trascender el lenguaje del género y el teatro, pero siempre dentro del marco del espectáculo y la espectacularidad. Tiene que ver tanto con el entretenimiento, con lo lúdico y con lo estético como con lo simbólico y lo político.

---

<sup>75</sup> Nombre del personaje *Drag*.

<sup>76</sup> *Ibíd.*

En el espectáculo Drag hay un sentido de parodia, pero también de imitación matizada con elementos de transgresión, pues lo que se busca es romper con los estereotipos y deconstruir los conceptos de “normalidad”. De hecho, el tema de los estereotipos es ampliamente analizado en la teoría *queer* y en el concepto de performatividad presentado por Judith Butler en el que las identidades sexuales son construcciones sociales. Así, desde el punto de vista *queer*, el género sería una convención de estilos y las prácticas camp su manipulación intertextual.

Evidentemente el discurso sobre “el otro” es inseparable de los procesos de construcción de identidad. La alteridad se construye a través de la enunciación: el estereotipo es una estrategia discursiva.

El teatro Drag se nutre de los estereotipos para sus presentaciones. Este es el caso, sobre todo, de los performativos Drag King, donde se hiperboliza la masculinidad desde lo violento, lo autoritario, lo chauvinista; resaltando, de alguna forma, lo negativo de la masculinidad como un camino hacia la deconstrucción y resignificación de los márgenes de las convenciones sobre género y sexualidad.

Caye Cayejera, artista *Drag King*, expone así su proceso de desentrañamiento con el proceso de la construcción social del género: “Mi ofensiva y mi elección buscaron dejar la ‘delicadeza femenina’, esa postura a la que me querían llevar por mi diferencia, esa que yo no quise nunca y que mi familia no construyó, pero que la gente con la que estuve en contacto quiso meter en mi cuerpo y en mi cabeza”.

Sin embargo, no para todos sus practicantes artísticos el proceso implica una deconstrucción. Para Jorge\*, Drag de 24 años, el teatro Drag no pretende explotar el aspecto meramente sexual o de género, que está más relacionado con el tema gay. Incluso considera que el tema de abanderar la aceptación y la reivindicación es un tema

que podría entrar ya en desuso dentro del espacio del teatro: “personalmente, no quiero caer en la victimización del tipo gay; prefiero priorizar el arte”.

En cambio, para Andrés\*, lo *Drag* es esencialmente exageración. Por eso el maquillaje tan cargado, por eso los colores tan fuertes, casi agresivos. Lo importante no es, como en el caso de los travestis, verse como una mujer común, sino, verse “fabulosa, exuberante, casi irreal. Ninguna mujer iría vestida así en la calle”.

Al final la propuesta, como la que presenta cualquier forma teatral, es lograr que el público se transporte, que viaje, que la interpretación conjugue lo físico, lo emocional y lo intelectual en una puesta en escena que no solo haga creíble al personaje, sino que provoque, que mueva, que rompa esquemas.

Los maquillajes tan elaborados y el vestuario de estilo exuberante persiguen conseguir la fascinación entre los suyos, pero principalmente el impacto ante el espectador. La reacción del público puede ser de agrado o desagrado, pero la presentación de un *Drag* tiene por objeto el lograr que se repiense el concepto de la identidad de género buscando la reflexión y la redefinición de los conceptos previamente establecidos en la sociedad, a través de la parodia.

El performance Drag pone en escena esa relación entre lo estético y lo social enriqueciendo la posibilidad de lecturas múltiples y de miradas otras, generando sentidos, pero a la vez explicándolos y multiplicándolos; legitimando los espacios y a la vez apropiándose de ellos mediante acciones intersticiales y resistentes.

Hay que tener claro que en el caso de los Drag Queen, el término “reina” es un componente importante del concepto. La hiperbolización de los géneros tiene una base de sátira o de ridiculización, es una producción estética que exagera el lado femenino siempre desde el estereotipo de la belleza en la cultura popular mediática, pero con una intencionalidad política de desenmascaramiento de la normativa heterocentrada.

En lo que a los Drag King se refiere, la parodia de lo masculino representa también ese poder asociado a la masculinidad que implica un control y un dominio, incluso sobre las propias emociones. La estética *butch*<sup>77</sup> en la que se basa la mayoría de performance Drag King, es una manipulación de los códigos de lo que se considera masculino en busca de crear resignificaciones en el margen lo subversivo y de la ruptura de esquemas a través del acceso a un dispositivo de poder que busca construir códigos propios.

Precisamente parte de la importancia del performance radica en su capacidad de legitimar espacios a través de las acciones como mecanismo de apropiación. Esto puede entenderse también desde la propuesta de Michel de Certeau sobre las “formas de hacer” o las “prácticas del espacio”: maneras de actuar y de usar los recursos desde las tácticas del débil.<sup>78</sup>

La práctica del performance Drag fue adoptada por algunos grupos GLBT en los años ‘90, principalmente como una práctica de acción política a la vez que estética, que rompía además los discursos que circunscribían el concepto de género como únicamente relativo a lo femenino, una praxis que luego fue estudiada por quienes desarrollaron las teorías de género:

Paralelamente, y desbordando la falsa ecuación que había igualado género y feminidad en buena parte de los discursos feministas durante los 70 y 80, cobra visibilidad una cultura drag king de la performance de la masculinidad. (...), es aquí, en el ámbito del activismo político y de la producción estética del feminismo y de la cultura drag king, que esta noción performativa encuentra su sentido último<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> La palabra *butch* hace relación a la parte masculina del género y es un término propio del erotismo lésbico, pero también de la cultura lesbiana en general.

<sup>78</sup> De Certeau, Michel, *La invención de lo Cotidiano*. Universidad Iberoamericana: México DF, 2000.

<sup>79</sup> Preciado, Beatriz. “Género y Performance” En: <http://www.hartza.com/performance.pdf> Consultado el 3 de septiembre de 2013.

Lo performativo en lo Drag, desde la noción de lo social como espacio donde las relaciones de poder se ponen en juego y permiten articular una política de la resistencia y una resignificación de los conceptos de género y de identidad, va más allá de la visión carnavalesca con la que, por lo general, ha sido tratado lo Drag.

Las políticas performativas crean espacios de visibilidad para la cultura *queer*, pero son sobre todo un campo de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, alternativas reales a las formas tradicionales de agenciamiento. Son también espacios de experimentación que optan por romper esquemas binarios tradicionales a través de la estética y la actuación.

Las prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La performance es siempre y en todo caso creación de un espacio político<sup>80</sup>.

La audiencia es parte importante del show, como lo demuestran las presentaciones que se hacen de la película *The Rocky horror picture show*<sup>81</sup>, película de culto dentro de la cultura queer, y en la que en cada nueva función los espectadores participan con disfraces, frases lanzadas a los personajes de la película e incluso utilizaría como pistolas de agua, arroz, linternas, campanas, etc. Bajo este esquema, la película se transforma en un permanente performance, en una puesta en escena en la que la audiencia se olvida de que es espectador y se vuelve parte de la obra; la riqueza de esta interacción son las nuevas reacciones y el uso excéntrico de las mismas en cada función.

Así, la forma en que responde el público al esquema de exuberancia que el show *Drag* representa es lo que permite que fluya parte del espectáculo.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*

<sup>81</sup> Información sobre la película En: <http://www.imdb.com/title/tt0073629/> - Consultado: 30 de julio de 2013.

La falta de correspondencia entre sexo biológico e identidad sexual en la persona del *Drag* crea tensión en el espectador. Esta tensión desnaturaliza la normal-normativa equivalencia entre sexo y género y hace que este último pueda ser visto por lo que realmente es: una *performance*, una forma de mimesis con su multiplicidad, con su exhibición hiperbólica del artificio (...).<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> A. Mirizio, *op. cit.*, pp. 143-144.



### 3.3.1 La recepción de lo *Drag* por parte de los públicos y la experiencia de la actuación

Al inicio de esta investigación, y para lograr entender el impacto del *performance* Drag que se desarrolla en el Teatro Dionisios, invité a un grupo diverso de amigos y conocidos a acompañarme a diferentes representaciones realizadas en ese espacio, con el fin de recoger sus criterios y opiniones.

Se trataba de un grupo heterogéneo en cuanto a edad, profesión, género. Algunos habían participado ya de este tipo de representaciones, otros asistían por primera vez. La idea era obtener diferentes respuestas desde diferentes miradas, con el fin de responder a la pregunta de cómo desde el lenguaje corporal y visual que genera el *performance* Drag se pretende realizar un cuestionamiento a los conceptos de género y que percepción tienen los espectadores de estas representaciones.

Durante las presentaciones en las que he participado en el Dionisios, tanto de Drag Queen como de Drag King, las reacciones del público son siempre diferentes. Cuando se trata de un público hetero, en principio las mujeres parecen tener más apertura al presenciar la representación. Las reacciones de los hombres varían según la edad y el tipo de obra que se presente. Por lo general su reacción, sobre todo si es su primera vez, es de cierto distanciamiento.

Entre las personas entrevistadas para este trabajo las reacciones fueron también diversas<sup>83</sup>. Por una parte existe una percepción de la ruptura de esquemas que se presenta, como sucedió con Irina, profesional de comunicación y docente de la UTI:

---

<sup>83</sup> Señalo aquí únicamente algunos comentarios seleccionados, por considerar que eran los más pertinentes para este trabajo.

(Fue) una experiencia alucinante, como si todos mis esquemas sobre género se hubieran roto de golpe. Ya no existían rasgos propios de lo masculino o de lo femenino. Solo seres humanos que jugaban con una especie de “masculifeminidad”, como lo llamo yo.

Algo similar sucedió con Mónica, estudiante de Gestión de la UPS, quien asistía por primera vez a un performance Drag:

Me dio la oportunidad de ampliar mi visión y percepción sobre un grupo diferente, con iniciativa, personalidad y creatividad, que puede desenvolverse desde el escenario hacia una sociedad que aún no acepta la diversidad de género. A través de la presentación pude conocer un mundo diferente e interesante, aunque, a la final, con seres humanos iguales a otros.

Para Santiago, productor televisivo, se trata de una propuesta que lucha contra los esquemas establecidos por la sociedad desde la polisemia, pero también desde lo ambiguo:

En el contexto de la lucha del género como una construcción social, lo Drag cobra un interés alto en mi visión de comunicador. El show al que asistí fue una mezcla de arquetipos culturales potentes como la femineidad y la masculinidad, de los roles individuales y colectivos, que llevan a un momento liberador que plantea más horizontes para una deconstrucción de los géneros establecidos. Sin embargo, como toda expresión artística, puede correr el riesgo de convertirse en una mercancía y un show esnobista, como ha ocurrido en otros países.

Para otros, sin embargo, el performance se queda en la parodia y en la ridiculización de los géneros desde una propuesta ambigua. Es el caso de Adriana, comunicadora egresada de la Facultad de Comunicación de la Universidad Central:

Es una puesta en escena interesante, desde el punto de vista de lo que se busca representar en cuanto a la construcción de la mujer y su deber ser. Comprendo que la intencionalidad de hiperbolizar lo femenino es la propuesta artística, pero en lo personal la actuación muchas veces me ha resultado chocante; pero ¿quien sabe? Quizás ese también es el objetivo del artista, caricaturizar, hacer una parodia de los roles de género como construcciones sociales.

Desde el punto de vista de la actuación, me pareció interesante recoger la postura de Gabriela, quien viene de una familia de artistas y ha trabajado también en Teatro por muchos años:

(...) maquillaje saturado, vestuario estereotipado, personajes irreales, ni hombre ni mujer, pero caricaturizando a unos y otros. Me pareció más una suerte de regodeo con la falta de identidad de género. Violencia en los gestos, violencia en los rasgos... Quizás es una crítica a la violencia, pero lo que yo percibí fue tan agresivo que no lo disfruté en lo absoluto. Usualmente busco un mensaje en las obras a las que acudo, esperanza, deleite cuando estoy frente a una propuesta estética. Y lo que vi no fue ni estético ni me dejó ninguna enseñanza.

Para esta entrevistada, la ambigüedad de los personajes y la exuberancia en la estética Drag fue sentida como una agresión, como una propuesta carente de contenido. Algo similar comentó Santiago, diseñador y estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad Central, para quien el discurso de la obra a la que asistió le pareció reiterativo y poco original:

El ambiente oscuro y la escenografía son interesantes, pero en ocasiones me incomodó lo exagerado de la representación. En otros momentos se volvió repetitiva y como que se perdió en el monólogo. Por otro lado, me daba pena que no hubiera más gente, me parecía muy valiente seguir haciendo el show a pesar del escaso público. La propuesta

es interesante pues habla de discriminación, de marginación y del dolor, pero tuve la sensación de que el show ya era un poco caduco o esquemático, que tal vez ya necesitaba renovar el discurso.

Es un punto a considerar el hecho de que el Dionisios es un espacio pequeño en el que difícilmente pueden acomodarse más de 15 espectadores, un público corto para el despliegue del show y las horas que pasan los artistas Drag preparándose. Rara vez el espacio está a tope. Lo usual es que no haya más de seis o siete personas asistiendo al performance, en muchas ocasiones gente asidua del lugar a conocida de los artistas que intervienen.

Aunque Daniel Moreno presenta su obra en diferentes espacios y ciudades del país, el Dionisios es el espacio en el que más representaciones se realizan durante el año y el más reconocido en la ciudad como espacio de promoción de la cultura Drag; Sin embargo, al analizar objetivamente la situación del Teatro es preciso reconocer que de alguna forma se queda corto. En parte por lo reducido del espacio, en parte porque se trata de una iniciativa aislada, a pesar de todos los esfuerzos de su propietario. Sin embargo, no deja de ser rescatable el hecho de que haya logrado sostenerse por 16 años en una propuesta que intenta renovarse permanentemente y que se presenta como la única alternativa de performance Drag en Quito.

La mayoría de las obras que presenta el Teatro Diniosios busca reproducir parte de la idiosincracia nacional, principalmente la de Quito, tratar de que el público se sienta identificado con escenas y momentos del performance que pueden reflejar una realidad concreta: la mujer de casa, el poeta marginal, la amante, la abandonada, las diosas en decadencia, la madre, el padre ausente, el hombre cruel, el hijo 'desviado'...

Evidentemente hay una posición política y social en el performance que se representa en el Dionisios, incluso de activismo, desde la visión que tiene su fundador,

pensando a este espacio como un puente entre la comunidad hetero y la comunidad GLBT. Ciertamente mucho el público asistente a la mayoría de funciones del Dionisios es hetero y la percepción que tienen del espectáculo difiere según cada obra y según cada persona. No hay una lectura única, como no puede existir una reacción homogénea de los espectadores de cada función.

Daniel guía las presentaciones y conversa luego con los asistentes, muchos de ellos conocidos ya por él. Pero ese diálogo no es un diálogo teórico. Por lo general es un conversar sobre la obra o sobre la vida, si el momento lo permite.

Tanto Daniel, como otras artistas Drag que han pasado por el Dionisios, admiten que una de las razones más fuertes para que la gente visite el Teatro es la curiosidad. Lo que se pudo percibir en la muestra analizada es que la curiosidad se sacia pero no hay un proceso posterior de análisis que genere un cambio de pensamiento: los derechos se respetan o se aceptan, las matrices se mantienen.

## CONCLUSIONES

Hoy, como nunca antes en el país, se encuentra en debate el tema del género y la sexualidad, precisamente cuando la Dirección General del Registro Civil, Identificación y cédulación, con resolución No.0174-DIGERCIC-DNAJ-2014, fechada el 22 de agosto de 2014, propone la creación de un registro especial para las uniones de hecho entre personas del mismo sexo. Una resolución que tardó seis años en pasar de la Constitución al Registro Oficial y que puede tardar aún un poco más en cristalizarse en un hecho dado para las parejas que acudan a la entidad a regularizar su situación.

Desde el punto de vista de las luchas por los derechos de los grupos GLBT este documento es una batalla vencida luego de una larga lucha. Una lucha que empezó realmente el 28 de Junio de 1969<sup>84</sup>, en el barrio de Greenwich Village, Nueva York, donde nació el movimiento activista Gay y en el que estuvieron involucrados gays, travestis y *Drag Queens*.

La importancia de este hecho reside en que se convirtió en el primer paso a la salida de la clandestinidad de los grupos GLBT, pero también sentó las bases para que lo queer buscara sus espacios de desarrollo y expresión como forma de arte y como performance político.

Daniel Moreno lo explicó claramente cuando en la entrevista realizada indicó que lo Drag forma parte de la parafernalia nocturna del espacio homo. Así, el performance Drag tiene que ver tanto con el entretenimiento como con agenciamientos políticos que buscan tanto la visibilización como la ruptura de esquemas que rigen las formas de ser, una visibilidad que ha sido posible también desde varios procesos de

---

<sup>84</sup>Fecha en la cual se celebra cada año el Desfile del Orgullo Gay en muchos países, por la repercusión que tuvo este evento en el movimiento Gay a nivel mundial.

lucha en el país que tuvieron un punto de inicio con la despenalización de la homosexualidad como delito en 1997.

Ahora, aunque el performance Drag busca desafiar los marcos existentes de los roles de género, la pregunta que guía este trabajo es conocer si sus representaciones son elementos deconstructores de las políticas de género o dan lugar a interpretaciones ambiguas que pueden reforzar estereotipos tanto masculinos como femeninos.

Es claro que las políticas performativas crean espacios de visibilidad para la cultura *queer*, como campo de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, alternativas reales a las formas tradicionales de agenciamiento. Son, además, espacios de experimentación que optan por romper esquemas binarios tradicionales a través de la estética y la actuación.

De por sí, el performance Drag, ya sea Queen o King, es una práctica que rompe esquemas y plantea una resignificación de los márgenes de las convenciones sobre género y sexualidad; sin embargo, en lo que se refiere al impacto que genera en la audiencia, donde podría crear una real deconstrucción de los esquemas y estereotipos, los resultados de esta muestra son diversos.

Para muchos aún el performance Drag se queda en la parodia, en la ridiculización de los personajes, en una presentación de artificio. La destrucción de lo masculino y lo femenino como conceptos establecidos se pierde en la representación, quedando solo en una muestra de teatro más.

Para la mayoría de los participantes en la muestra realizada, la ambigüedad del personaje, en lugar de acentuar el sentido de inestabilidad del sistema establecido de géneros deja únicamente el sentido de imitación, el refuerzo de estereotipos, especialmente en lo que al performance *Drag King* se refiere, sin que se genere una

crítica profunda de los parámetros de “normalidad” que se ponen en juego en la representación.

Cabe resaltar que no existió en los participantes de la muestra un real análisis posterior a la presentación: una vez terminado el performance se regresa a lo cotidiano, a lo usual, a lo “normal”.

El tema de los estereotipos es ampliamente analizado en la teoría queer y en el concepto de performatividad presentado por Judith Butler en el que las identidades sexuales son esencialmente construcciones sociales. En la práctica queer, en el espectáculo *Drag*, los estereotipos son usados como oposición a las prácticas normativas, con base en la exuberancia y en la exacerbación de algunos de los elementos que caracterizan a lo femenino y lo masculino en la sociedad.

En un esquema social, en un sistema heterocentrado que obliga a la definición, lo *Drag* busca acentuar la inestabilidad, lo ambiguo. La práctica del teatro *Drag* y del performance *Drag* pueden, en general, entenderse como un camino hacia la deconstrucción de las identidades estáticas, monolíticas, que la sociedad y la mayoría de culturas establecen como “la regla” o “lo normal”.

En este punto la audiencia es parte importante del show pues la forma en que responden a todo el esquema de exuberancia que el show *Drag* representa es lo que permite que fluya parte del espectáculo. Sin embargo, a pesar de que el despliegue del performance *Drag*, a través de las estrategias que se usan en su representación, busca rearticular las categorías establecidas socialmente, no necesariamente reconstruyen por sí mismas los conceptos binarios de género y sexualidad, precisamente porque para muchos de los espectadores la representación se queda en la reiteración de la norma, en la reproducción de estereotipos.



Puesto que los estereotipos naturalizan los imaginarios sociales sobre género y sexualidad, el contexto en el que se realicen las representaciones influye también en la forma en que el público recibirá la representación.

En el caso del Teatro Dionisios, objeto de estudio de esta investigación, el espacio físico y el contexto geográfico en el que está ubicado, genera, por una parte, una connotación de marginalidad y ocultamiento, dada principalmente por el barrio y por la falta de algún tipo de señalización que indique que el local es algo más que una casa como las demás de la cuadra.

Por otra parte, no se trata de un teatro como tal, con los requerimientos físicos y técnicos que eso implica. El performance se desarrolla esencialmente en la sala y el comedor de la casa donde Daniel Moreno reside, adecuados para permitir el desarrollo de la representación y la presencia de público, pero con las obvias limitaciones que esto implica.

Estas dos características influyen en mantener el performance Drag que se desarrolla en el Teatro Dionisios como algo limitado a un grupo específico que o conoce el sitio o ha sido referido a él, pero siempre dentro de un colectivo minoritario. No hay una apertura hacia lo público que promueva la representación Drag hacia nuevos espectadores o nuevos espacios.

Aunque no puede dejar de destacarse que con pocos recursos se haya logrado mantener por tantos años un proyecto como este, lo que pude concluir al final de esta investigación es que si los discursos y textos subyacentes en el performance Drag que se representa en el Dionisios no son leídos o interpretados por los espectadores desde la mirada de lo subversivo, de lo contra hegemónico, la práctica performática no estaría trabajando en una real deconstrucción de las categorías binarias de femenino y masculino, constituyéndose únicamente en un forma teatral más.

Fue claro durante la investigación y las entrevistas realizadas a artistas Drag, que la transformación de un *Drag* pretende trascender el lenguaje del género y las pautas del teatro convencional, pero siempre dentro del marco del exceso y la espectacularidad, lo cual conlleva riesgos en sí mismo. La fractura que el lenguaje y las imágenes proponen, desde una visualización que busca romper el binarismo sexo-genérico, buscando generar nuevos “sentidos comunes” está presente en su performatividad, al problematizar los conceptos y las categorías preestablecidas; sin embargo, lo que pudimos colegir en el transcurso de esta investigación es que la matriz cultural existente en nuestra sociedad es aún muy fuerte y que la presencia de los estereotipos masculinos y femeninos puede convertirse en una forma de refuerzo de los imaginarios sociales y culturales dominantes sobre identidad.

En conclusión, los alcances de la performatividad *Drag Queen* analizados en esta investigación no pone en duda la validez de las estrategias de esta apuesta político-cultural del performance Drag como un agenciamiento desestructurador, sino que deja entrever la fortaleza y enraizamiento de las matrices de pensamiento binarias, cuyo socavamiento requiere tal vez de prácticas políticas más amplias que no solo visibilicen la diferencia sino que permitan su real aceptación, así como la irrupción en el espacio público de identidades diversas y válidas como opciones de vida reconocidas en la cotidianidad .

## BIBLIOGRAFÍA

- Bell Hooks, “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista” en AA.VV., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid: Traficantes de sueños, 2004.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Butler, Judith, *El género en disputa*, México: PUEG / Paidós, 2001.
- , “La cuestión de la transformación social”, en Judith Butler, Elisabeth Beck-Gernsheim y Lúdia Puigvert, *Mujeres y transformaciones sociales*, Barcelona, El Roure 2001.
- Caplan, Pat, “Introduction”, en Caplan, Pat, edit., *The Cultural Construcion of Sexuality*, Londres / Nueva York, Routledge, 1987.
- Casado Aparicio, Elena, “Cyborgs, nómadas, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis femnista”, en Gabriel Gatti e Iñiqui Martínez de Albéniz, edit., *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1999.
- Córdoba García, David, “Identidad sexual y performatividad” en *Athenea Digital*, No.4, 2003.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo Cotidiano* México DF, Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Lauretis, Teresa “La tecnología del género” en AA.VV., *Diferencias*, Madrid, Horas y Horas, 2000.
- Fausto-Sterling, Anne, *Cuerpos sexuados*, Barcelona, Melusina, 2006.

- Fernández, Josefina, “Los cuerpos del feminismo” en Diana Maffía, comp.,  
*Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Feminaria, 2003,  
 p. 138-154.
- Fonseca Hernández, Carlos. “La teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades  
 periféricas” en *Sociológica*, año 24, no.69, enero-abril de 2009.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad, vol. I. La voluntad de saber*, México, FCE,  
 5a. ed., 1993.
- , *Historia de la sexualidad, vol. II. El uso de los placeres*, México, FCE, 5a. ed.,  
 1993.
- , *Historia de la sexualidad, vol. III. El trabajo de sí*, México, FCE, 1993.
- Guarme Cabello, Blai, “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación”  
 en Elisenda Ardevol y Nora Muntañola, coord., *Representación y cultura  
 audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.
- Halberstam, Judith, 2008, *Masculinidad femenina*, Madrid, Egales.
- , 2005, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Nueva  
 York, New York University Press.
- Halberstam, Judith y Volcano del Lagrace, 1999, *The Drag King Book*. London,  
 Serpent’s Tale.
- Haraway, Donna, *Testigo\_Modesto@Segundo\_Mileni.*  
*HombreHembra@\_Conoce\_Oncorotón. Feminismo y tecnociencia*, Barcelona,  
 UOC, 2004.
- , *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra,  
 1995.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemología del armario*, trad. por Teresa Bladé,  
 Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1990.

- Lamas, Marta, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, en Lamas, Marta, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG / UNAM, 1996.
- Laqueur, Thomas, *Making sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1990.
- Le Breton, David, *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- Llamas, Ricardo, *Teoría torcida. Perjuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- López Penedo, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neoliberalismo*, Madrid, Ediciones Egales, 2008.
- Lorde, Audre, *La hermana. La extranjera*, Madrid, Horas y Horas, 2003.
- Mirizio, Annalisa, “Del carnaval al Drag: La extraña relación entre masculinidad y travestismo” en Segarra, Marta, Carabí, Ángels, edit., *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.
- Moreno, Daniel, *Kitus Drag Queen*, Quito, FONSAL, 2010.
- Perniola, Mario, *El Sex- appeal de lo inorgánico*, Madrid, Trama, 1998.
- Pintos, Juan Luis, “la nueva plausibilidad (la observación de segundo orden en Niklas Luhmann)”, *Revista Anthropos*, No. 173/174, 1997.
- Schechmer, Richard, *Estudios de la representación: Una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Silva Téllez, Armando, *Metodología de trabajo*, Convenio Andrés Bello, 2004.
- Staiano-Ross, Kathryn, y Sunil K. Khanna, *A Body of Signs: An Introduction to Biocultural Semiotics*. RS.SI: Recherchés Semiotiques/Semiotic Inquiry, 1998.

Torr, Diane, y Stephen Bottoms, *Sex, Drag, and Male Roles*, Ann Arbor, Universidad de Michigan, 2010.

Vásquez Rocca, Adolfo, “Baudrillard: Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de objetos”, en *Eiskasia. Revista de Filosofía*, año II, 9 (marzo de 2007). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Viteri, María Amelia, José Fernando Serrano y Salvador Vidal-Ortiz, “Cómo se piensa lo *queer* en América Latina? Presentación del Dossier, *Revista Íconos*, No. 39, enero 2011.

Weeks, Jeffrey, *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, Colegio de México, 2005.

### **Direcciones de páginas web**

Bermejo Carlos, “La phaneroscopia de Pierce”, Documentos de Lógica No. 3.

Barcelona, en

<http://www.carlosbermejo.net/lecturas%20logicas%20y%20topologicas%20de%20autores/peirce%202.pdf>. Fecha de consulta: 10 de enero de 2014.

El Universo, “Drag Queens, una transformación hecha espectáculo, en *El Universo*

<http://especiales.eluniverso.com/underground/Drag-Queens-una-transformacion-hecha-espectaculo/>. Fecha de consulta: 15 de julio 2013

<http://www.uia.es/artpen/estetica/estetica01/frame.html>. Fecha de consulta: 4 de julio de 2014.

<http://es.scribd.com/doc/6698402/034-El-Concepto-de-Metateatro>. Fecha de consulta: 20 de junio de 2014

<http://www.herramienta.com.ar/cuerpos-y-sexualidades/el-pensamiento-heterocentrado-1978>. Fecha de consulta: 18 de diciembre 2013

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf). Fecha de consulta: 20 de Febrero 2014.